Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura – PPGCOM
Tecnologias da Comunicação e Estéticas

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
Histoire Culturelle et Sociale de L'Art
Histoire de L'Art

Da tomada à retomada:
origem e migração do cinema doméstico brasileiro

De la prise à la reprise :
origine et migration du cinéma amateur au Brésil

Thais CONTINENTINO BLANK

Data da defesa / Date de soutenance
21 de setembro 2015

Orientadora / Directeur de thèse : Prof[a] Dr[a] Consuelo Lins (Universidade Federal do Rio de Janeiro - ECO)

Co-diretora de tese / Co-directeur de thèse: Prof[a] Dr[a] Sylvie Lindeperg (Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

Banca examinadora / Composition du jury:
Prof[a] Dr[a] Adrea França (Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC/RJ)
Prof Dr. Mauricio Lissovsky (Universidade Federal do Rio de Janeiro – ECO)
Prof[a] Dr[a] Mônica Kornis (Escola de Ciências Sociais da Fundação Getulio Vargas CPDOC – Rio de Janeiro)
Prof[a] Dr[a] Myriam Tsikounas (Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

Ao Cristiano Fagundes, que mais do que me apoiar soube me traduzir.

Agradecimentos

Trilhando os caminhos da pesquisa fui levada a uma série de encontros sem os quais essa tese não existira. Em primeiro lugar quero agradecer aos que me receberam e tiveram paciência de responder minhas inúmeras e, por vezes, indiscretas perguntas. Ao Antonio Venâncio, Eduardo Escorel, Hernani Heffner, Marieta Mattos, Maria Edurada e Antônio de Oliveira Castro, Mônica Simões, Maria Dulce Carioba, Lucia Sanson, Eduardo Soares de Sampaio, Jorge Alves de Lima, Alan Esmery e Fernanda Coelho meu profundo agradecimento por terem aberto suas portas e pelo tempo dispensado ao meu lado. Essa tese se fez também de encontros afetivos. À Patricia Machado por se aproximar de mim no pensamento e no afeto e me retirar da solidão da pesquisa. À Bia Rodovalho, Catherine Roudé e Flávia Memória por me acolher e me guiar por Paris. À Larissa Salomé pela revisão cuidadosa da tese e por estar sempre ao meu lado. Aos meus pais pelo imenso apoio e incentivo. Agradeço também à Escola de Comunicação da UFRJ e ao CNPq pela bolsa saduíche que permitiu a realização do estágio na França. Aos professores Maurício Lissovsky, Andrea França e Anita Leandro pela leitura atenta dos meus textos, pelos comentários e críticas fundamentais para a escrita da tese. À professora Sylvie Lindeperg por me receber em Paris. Ao CPDOC/FGV pela oportunidade de conciliar o universo da pesquisa com o dia a dia do trabalho e, em especial, ao Celso Castro, Arbel Griner e Adelina Novaes, que nos últimos cinco anos estiveram ao meu lado me incentivando a seguir em frente. À toda equipe do Núcleo de Audiovisual e Documentário, aos que passaram por lá e aos que ainda estão, pelo carinho e pelo empenho em manter a casa em ordem nas minhas ausências. À Ninna Carneiro pelas pausas do café e pelo colo nos tempos difíceis. À Mariana Cavalcanti pelos passeios de carro, por arejar meu pensamento e abrir novos horizontes. Por fim, agradeço à professora Consuelo Lins pela orientação afetuosa, pela dedicação e pela confiança que me impulsionaram nessa travessia. E mais um vez, ao Cris.

Resumo

O trabalho realizado no âmbito do doutorado tem como objeto de pesquisa filmes domésticos produzidos no Brasil entre os anos 1920 e 1965. A pesquisa se desenvolveu em duas vertentes tendo como foco de estudo um *corpus* constituído por filmes caseiros produzidos por cinco famílias. Na primeira vertente, nos debruçamos sobre a origem e o desenvolvimento da prática do cinema doméstico a partir dos anos 1920, no Brasil. Para esse estudo nos baseamos na análise das disputas comerciais que marcaram a entrada no mercado dos equipamentos voltados exclusivamente para uso caseiro; nas publicações dos anos 1920 e 1930 dirigidas ao público amador e na recuperação do contexto de produção das imagens que formam nosso *corpus*. Nessa primeira etapa problematizamos também as expressões “filme de família” e “cinema amador” propondo um diálogo com o teórico Roger Odin, responsável pela institucionalização desse campo de estudos na França. Na segunda vertente, acompanhamos o percurso migratório dos filmes domésticos, seu ingresso nas cinematecas e sua retomada em documentários contemporâneos. Interrogamos as estratégias empregadas na incorporação de registros familiares em centros de preservação de documentos audiovisuais e os diferentes gestos de reapropriação e ressignificação por parte de artistas que os retomaram em suas obras. Para rescontruir esse caminho migratório nos inspiramos no método de pesquisa promovidos pela historiadora Sylvie Lindeperg, que nos últimos dez anos vem realizando um estudo em torno a migração das imagens da Segunda Guerra Mundial. O presente trabalho tem como objetivo principal discutir os procedimentos de publicização dos filmes domésticos. Seguindo o caminho migratório das imagens que constituem nosso *corpus* afirmamos a tese de que os filmes realizados dentro do contexto familiar apenas ganham uma dimensão pública e política quando submetidos a um processo de “montagem”, conceito que trabalhamos a partir das proposições do historiador da arte Georges Didi-Huberman.

Palavras-chave: cinema doméstico; filme de família; arquivo; migração das imagens; reapropriação.

Resumé

Ce travail de doctorat est consacré au cinéma amateur produit au Brésil entre les années 1920 et 1965. Notre recherche a été développée à partir d'un corpus constitué par des films produits par cinq familles. Dans une première partie, nous revenons sur l'origine et le développent de cette pratique au Brésil en nous basant: l'étude des disputes commerciales qui ont marqué l'arrivée sur le marché des équipements dédiés exclusivement à l'usage amateur; les publications des années 1920 et 1930 consacrées à ce public et sur la récupération du contexte de production des images qui forment notre corpus. Dans cette première partie nous discutons aussi les expressions « film de famille» et «cinéma amateur» en proposant un dialogue avec le théoricien Roger Odin. Dans une deuxième partie, nous suivons l'itinéraire migratoire de ces images jusqu'à leur entrée dans les archives et leur reprise dans les documentaires contemporains. Pour reconstruire ce chemin migratoire nous nous inspirons des méthodes de recherché proposées par l'historienne Sylvie Lindeperg. Cette recherche a pour objectif principal de discuter des procédures de publicisation du cinéma domestique. En suivant le parcours migratoire des images qui forment notre corpus nous affirmons la thèse que les films réalisés dans un contexte familier ne gagne une dimension public et politique que lorsque qu'ils sont soumis à un processus de «montage», un concept que nous travaillerons à partir de la pensée de l'historien de l'art Georges Didi-Huberman.

Mots-clés: cinéma amateur; film de famille; archive; prise; réappropriation; migration des images.

Abstract

The present doctoral thesis' research object is home movies created in Brazil between years 1920 to 1965. This research developped itself into two branches of work and is focused on home movies produced by five families. In a first branch we explore the origins and later development of home-moviemaking since 1920 in Brazil. For such study, we evoke analisys on the commercial dispute that followed the commercial debut of domestic use purposed exclusive equipment, on the propaganda prints from the 1920's and 30's which where destined to amateur film-making public, and also by the understanding of this image production context that constitutes our work's core purpose. In this first part, we also debate expressions such as "family film" and "amateur cinema" as an introductive dialogue for the theorist Roger Odin. As a second part of our work, we follow the home movies migratiory path, to their entry in the cinemathèques and their use in contemporary documental film-making. To retrace this migration course, we inspired on a research method proposed by historian Sylvie Lindeperg. The present work's main purpose is to discuss the publication procedures of domestic films. By understanding the migratory course of the images in our interest, we affirm the thesis that films made in a family context only gain on a public and political dimention after being submitted to an "montage" process; it is a concept that we develop on the trails of art-historian Didi-Huberman's propositions.

Key Words: home movies; amateur cinema**;** archive; documentary; take; retake; migration.

Sumário

Introdução

1) Apresentação

Em janeiro de 2007 comecei a trabalhar com o cineasta e montador Eduardo Escorel na edição de um filme sobre o Estado Novo brasileiro (1937-1945). Composto de 5 episódios com 50 minutos de duração cada, o documentário *Imagens do Estado Novo* investiga este período da história política brasileira a partir de cinejornais, filmes e propagandas realizados na época. Mais do que um documentário sobre o Estado Novo, a obra propõe uma reflexão acerca das imagens produzidas na Era Vargas. Durante o processo de montagem, entrei em contato com centenas de horas de imagens de arquivo, filmagens que, em sua maior parte, foram realizadas entre as décadas de 1920 e 1950 e que chegaram à ilha de edição vindas de diferentes lugares do mundo.

Grande parte desse material consistia em documentários institucionais, propagandas políticas e cinejornais realizados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Brasileiro (DIP), pela Fox News, pela Paramount e pela Gaumont Pathé, entre outras produtoras. Imagens fortemente marcadas pelo uso ideológico e propagandístico da linguagem cinematográfica. Em meio a esta produção se encontravam também cinejornais realizados pela Universum Film A.G, a produtora oficial do Partido Nazista Alemão, mais conhecida como Ufa. Produzidos entre os anos de 1934 e 1941 eles abordam as relações marítimas entre Alemanha e Brasil e a vida dos colonos alemães no Sul do país. Meu encontro com os cinejornais da Ufa resultou na dissertação de mestrado *Imagens do Brasil nos cinemas alemães: os cinejornais sobre o Brasil de 1934 a 1941* (2010), defendida na Escola de Comunicação da UFRJ sob orientação do professor Maurício Lissovsky.

Na dissertação desenvolvemos um procedimento de análise das imagens que tinha como princípio a ideia de interrupção da montagem. Mobilizando o pensamento de Georges Didi-Huberman e Walter Benjamin, partimos em busca de uma prática que nos permitisse operar com as noções de “conhecimento pela montagem”, ou pela “desmontagem”, da história, para isso realizamos ao longo da dissertação uma decupagem minuciosa dos cinejornais, que tinha como finalidade a apreensão de cada plano, de cada operação de montagem. No decorrer das análises do material, encontramos um personagem que se tornou nosso principal interlocutor. A figura do montador se consolidou como uma presença constante com quem dialogamos ao longo da pesquisa. Foi perturbando o trabalho dos montadores alemães, desfazendo seus *raccords*, suas fusões e trucagens, que pudemos

enxergar nas imagens do Brasil produzidas pela Ufa os "sonhos pangermânicos que atravessavam a nova mitologia em gestação na Alemanha nazista" (BLANK: 2010; 18).

Assim como a dissertação desenvolvida no mestrado, a presente pesquisa nasceu da experiência na ilha de edição de *Imagens do Estado Novo*. Em meio à extensa produção de cinejornais de diferentes nacionalidades, documentários institucionais e propagandas do governo varguista, chegava à sala de montagem um tipo radicalmente diferente de imagem. Filmagens amadoras que retratavam o mundo familiar e privado das primeiras décadas do século XX. Vindas, na sua maior parte, do acervo de filmes domésticos da Cinemateca Brasileira, essas imagens não nos forneciam informações sobre os fatos da vida política do país. Ao contrário dos cinejornais e propagandas políticas que deixavam transparecer as tensões de seu tempo histórico, os filmes familiares desfilavam na ilha de edição como uma coletânea de instantes de felicidade, piqueniques no parque e viagens de férias, almoços de domingo e idas ao circo. Neles, a vida aparecia como um fluxo constante dos pequenos prazeres a correr na mais perfeita normalidade.

O aparente contraste entre as imagens (de um lado os filmes oficiais bem filmados, controlados, "informativos", claramente ideológicos e políticos e, de outro, os filmes familiares trepidantes, fragmentados, mal preservados e supostamente apolíticos) chamava atenção no visionamento do material que compunha o documentário de Escorel. Reunidos no processo de montagem do filme, eles formavam um mosaico que aos poucos fazia emergir uma imagem complexa do Brasil varguista. Entre o encantamento e o espanto, nascia o desejo de entender melhor uma produção até então por mim desconhecida, foi apenas na ilha de edição que descobri que nos anos 1920 o cinema já era caseiro e que as famílias já registravam seus casamentos e aniversários como muitos de nós.

Foi, portanto, a partir da montagem de *Imagens do Estado Novo* que ingressei no universo do cinema amador. E será pela montagem que conduzirei o pensamento sobre estas imagens. Desde cedo entendi que os filmes domésticos ganham força quando comparados, confrontados, relacionados com outros documentos do mundo que os cerca. Pelo encontro com a diferença, pelo rompimento do círculo familiar, essas imagens se emancipam e passam a pertencer a sua época. A hipótese central que guia esta tese é de que somente a partir da montagem os filmes familiares se abrem para o mundo e entram para a memória comum. A montagem é entendida aqui não apenas como uma operação cinematográfica, mas como um procedimento para pensar o cinema e a história, como uma ética do olhar (ROLLET: 2011) ,

questão que aprofundaremos no primeiro capítulo a partir das proposições de Georges Didi-Huberman acerca do conceito de montagem.

Traçar o desenvolvimento do cinema amador e familiar no Brasil, restituir às imagens seu contexto de produção, entender com que finalidade foram produzidas, recuperar os documentos produzidos em sua órbita, acompanhar o trajeto que percorreram, interrogar o gesto arquivístico que as salva, o gesto artístico que as recupera e também o de abando que as destina ao silêncio e à deterioração. São esses os desafios enfrentados na pesquisa e que compõem nossa mesa de montagem.

2) Delimitação do objeto e do campo de estudos

A tese apresentada se dedica ao estudo de alguns filmes domésticos produzidos no Brasil nas primeiras seis décadas do século XX e aos diferentes mecanismos empregados na conservação e publicização dessas imagens. Partindo do momento da tomada, passando pela entrada nos arquivos públicos e chegando a sua retomada no cinema documentário contemporâneo, desejamos entender as transformações ocorridas no interior dos filmes familiares ao longo das migrações no tempo e no espaço. No decorrer da tese nos debruçaremos sobre filmes que traçaram diferentes percursos, mas que possuem em comum o fato de terem sido produzidos nos seios das famílias por cinegrafistas não profissionais entre as décadas de 1920 e 1960 no Brasil. Mattos, Alves de Lima, Oliveira Castro, Simões e Sampaio, são os nomes das famílias que nos acompanharão nesta jornada. Outras produções serão solicitadas ao longo da pesquisa para compor o *corpus* de análise com o objetivo de contrapor ou complementar a produção doméstica brasileira.

O recorte temporal adotado pela pesquisa (estre os anos 1920 e 1960) corresponde ao início e ao fim de uma determinada lógica do cinema amador. Os anos 1920 são os primeiros anos de expansão dessa prática, momento em que as câmeras voltadas exclusivamente para o uso doméstico são lançadas no mercado. A década de 1960, mais especificamente 1965, é o marco da popularização da tecnologia doméstica cinematográfica, nesse ano é lançado o sistema de gravação e projeção em Super 8, que democratiza o acesso aos equipamentos e abre as portas para um fenômeno que será, a partir de então, aprofundado pelas futuras tecnologias. As imagens estudadas nesta tese foram produzidas pela e para a "alta sociedade" brasileira. Elas fazem parte do universo particular de uma elite agroindustrial que tinha tempo

e dinheiro para investir em cinema como *hobby* e dispositivo de perpetuação da memória familiar.

O cinema amador começou a ganhar evidência no universo acadêmico em meados dos anos 1990, quando o pesquisador Roger Odin, professor da Universidade de Paris III, lançou a coletânea de artigos *Le film de famille, usage privé, usage public* (1995), inteiramente dedicada ao tema. Essa foi uma iniciativa definitiva para institucionalizar o estudo desse cinema que, segundo o próprio Odin, vinha sendo esquecido da história e das reflexões que se desenvolveram no campo cinematográfico depois dos anos 1960. Após essa primeira iniciativa, a pesquisa se desenvolveu principalmente na França e nos Estados Unidos, onde a professora Patrícia Zimmermann, da Universidade de Ithaca, é a grande referência. Zimmermann lançou seu primeiro livro também em 1995 (*Reel families: a social history of amateur*), onde analisa as relações entre indústria, consumo e o desenvolvimento das práticas do cinema amador. Mais recentemente, a pesquisadora editou uma coletânea de artigos sob o título *Mining the home movie: excavations in histories and memories* (2008).

Além da publicação das coletâneas, Zimmermann e Odin organizaram diversos congressos em torno do tema que, por sua vez, deram origem a artigos disponíveis na internet. Os participantes desses encontros são, em sua maioria, teóricos ligados aos respectivos grupos de pesquisa, artistas que trabalham com materiais amadores e arquivistas que se ocupam das questões ligadas à preservação desses materiais. Alguns dos pesquisadores que integram os grupos de investigação dirigidos por Odin e Zimmermann produziram trabalhos mais extensos onde puderam aprofundar questões já levantadas nos artigos publicados dentro das coletâneas como, por exemplo, Mairie-Thérèse Journot, que em 2011 lançou o livro *Films amateurs dans le cinema de fiction*. No entanto, a maior parte da produção especializada no tema continua sendo encontrada em artigos. Em 2012, o pesquisador americano Bill Nichols dirigiu uma publicação composta por textos sobre a obra do cineasta húngaro Peter Forgács, onde são tratadas algumas questões ligadas ao cinema familiar e, principalmente, ao trabalho de retomada de imagens familiares levado a cabo por Forgács.

No Brasil, o tema continua sendo pouco explorado, mas tem despertado maior interesse nesta última década, onde pudemos observar a publicação de alguns artigos e dissertações de mestrado dedicadas ao assunto. Em 1995, foi publicado um volume do *Cadernos de Antropologia e Imagem* dedicado inteiramente ao cinema e à fotografia de família. A antropóloga Clarice Peixoto, uma das editoras responsáveis pela publicação,

desenvolve há alguns anos uma pesquisa antropológica em tornos das imagens familiares. Em 2010, a pesquisadora Ligia Diogo defendeu a dissertação *Vídeos de família: entre os baús do passado e as telas do presente,* na Universidade Federal Fluminense (UFF). Nesse mesmo ano, Lila Foster defendeu na Universidade de São Carlos a dissertação de mestrado *Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira*, que discute o acervo a partir de uma perspectiva técnica ligada às questões de arquivamento e de preservação. A produção amadora tem sido abordada também de um ponto de vista mais crítico por pesquisadores que pensam o cinema contemporâneo brasileiro – Ilana Feldman, Cézar Migliorin e André Brasil são alguns teóricos que trataram de questões ligadas aos filmes familiares nestes últimos anos. Mas essas publicações se debruçam sobre as práticas contemporâneas de registro e exibição dessas imagens.

O interesse sobre os filmes de família dentro do âmbito acadêmico a partir da década de 1990 parece querer acompanhar um movimento que já havia começado alguns anos antes no universo artístico. Desde o final dos anos 1980, momento em que a subjetividade se sedimentou como uma tendência forte do documentário, que as imagens realizadas por câmeras amadoras têm sido incorporadas pelos documentaristas com objetivos variados. Filmes como *Trem de sombra: el espectro de le Thuiti* (1997), de José Luis Guerin, *Mort a vignole* (1998), de Oliver Smolders, *The future in behind you* (2004), de Abigail Child, *The Marina Experiment* (2009), de Marina Lutz, e a obra de Péter Forgács são alguns exemplos de documentários de arquivo que retomam filmagens familiares para construir narrativas históricas ou individuais. Essa produção cresce também no Brasil, documentários como *Person* (2007), de Marina Person, *Histórias Cruzadas* (2008), de Alice de Andrade, *Elena* (2013), de Petra Costa, *Já visto, jamais visto* (2013), de Andrea Tonacci, utilizam imagens amadoras realizadas pelas famílias dos próprios realizadores, e filmes como *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso, *Supermemórias* (2010), de Danilo Carvalho e *Jarro de Peixe* (2008), de Salomão Santana, retomam filmes domésticos de terceiros.

Ao retomar a bibliografia especializada no assunto, percebemos que ela pode ser dividida em vertentes distintas. Em um momento inicial temos os pesquisadores que inauguram os estudos do cinema amador e se dedicam principalmente a encontrar sua especificidade fazendo um estudo histórico e sociológico do desenvolvimento das técnicas, das práticas e do imaginário social que cerca essa produção. Dessa primeira iniciativa parecem derivar focos de pesquisa diferentes. De um lado, encontramos os pesquisadores "arquivistas" que tratam as imagens como documentos a serem preservados, como memória

social, e levantam os problemas ligados à conservação dos filmes familiares do passado e do presente. Em outro campo, temos os pesquisadores preocupados com as questões da subjetividade contemporânea e que enxergam as imagens amadoras como um sintoma dos "modos de capitalização da vida" (BRASIL, MILGORIN: 2010; 84-94) ou do desaparecimento da "interioridade psicológica moderna" (FELDMAN: 2012; 1-15). Há ainda aqueles que se dedicam a compreender os modos de utilização das imagens familiares e amadoras nas obras de artistas contemporâneos. Essas vertentes não estão completamente apartadas, mas, de uma forma geral, podem ser entendidas como caminhos distintos possíveis de serem seguidos.

A trajetória que propomos fazer nesta tese une as preocupações levantas pelos primeiros estudos de filmes de família com a análise das obras contemporâneas e as questões concernentes ao uso de imagens de arquivo. Neste sentido, a pesquisa se aproxima de trabalhos produzidos nos últimos anos no cruzamento entre o campo da história e do audiovisual que se ocupam em "estudar a migração, a reutilização e a poética de imagens de arquivo no cinema" (BLANK, MACHADO: 2013; 1-20). Os historiadores Sylvie Lindeperg e Laurent Véray são dois nomes que devem ser mencionados já neste primeiro momento. Trabalhando sobre as imagens da Segunda e da Primeira Guerra Mundial, respectivamente, os autores produziram extensas e minuciosas pesquisas sobre a migração e os diferentes usos dados a essas imagens ao longo de tempo. Lindeperg e Véray convergem também ao afirmar a necessidade de recuperar o contexto de produção das imagens reapropriadas pelo cinema, uma das tarefas a que se pretende esta pesquisa.

3) Notas sobre o método

Como já foi anunciado na apresentação deste texto, nosso método de análise tem como uma de suas principais inspirações o trabalho desenvolvido nos últimos anos pela pesquisadora e professora da Universidade de Paris I, Sylvie Lindeperg, que em seus dois livros mais recentes se voltou para os processos de migração das imagens de arquivo da Segunda Guerra Mundial. *Nuit et Brouillard: un film dans l'histoire* (2007), remonta a "história da fabricação" do filme *Noite e Neblina,* de Alain Resnais e restitui a origem de algumas imagens de arquivo usadas pelo diretor. Nesse livro, a historiadora realiza uma análise dos embates que cercaram a fabricação da obra, desenterrando a partir de entrevistas, cartas e documentos, as inúmeras controvérsias que marcaram a realização do filme. Através

da figura de Olga Wormser-Migot, historiadora judia que atuou como consultora do filme, Sylvie Lindeperg guia o leitor pelos emaranhados da produção do documentário. A autora localiza *Noite e Neblina* no centro dos debates de uma política da memória que se encontrava em plena construção na França do pós-guerra e mostra que no momento em que o filme estava sendo produzido, o Holocausto e seus efeitos ainda não haviam sido decifrados.

Cruzando as inúmeras versões dos roteiros do filme, as descobertas de Olga Wormser-Migot, as pesquisas nos arquivos, os documentos de censura, as cartas trocadas entre os membros da equipe, os descontentamentos dos atores implicados com os rumos da obra, as diferentes montagens, as críticas na imprensa e os percursos variados traçados pelo documentário após sua realização, Sylvie Lindeperg extrai das controvérsias a possibilidade de visibilidade do processo de realização do filme. Inspirada em Bruno Latour, Lindeperg realiza uma cartografia dos mediadores que leva à compreensão do evento. "Como um detetive que rastreia as ruelas enigmáticas de seu universo investigativo" a autora segue "as pistas que aparecem a cada momento" (LATOUR: 2008; 86), para a partir dos rastros deixados, "apontar para um processo de produção de existência. Uma análise de tais processos deve avançar lentamente de tradução em tradução, e objetivar a produção daquilo que Latour denomina como um relato" (NOBRE, LEITE: 2010; pg 47-56).

O relato produzido por Lindeperg traz à tona uma rede de intrigas, de dificuldades, de avanços e conquistas que não são facilmente visíveis na projeção do filme. Estas imagens constituídas por diferentes forças e agentes, humanos e não-humanos, a historiadora identifica como "filme palimpsesto". Originalmente, o termo "palimpsesto" se refere aos antigos pergaminhos que em razão da escassez ou do alto preço eram sucessivamente reutilizados e, nos quais, apesar da raspagem, alguns caracteres das escritas anteriores ainda continuavam visíveis. Ideia que foi retomada pelo teórico e crítico literário francês Gérard Genette para tratar da questão da "transtextualidade", tudo aquilo que põe o texto em relação – manifesta ou secreta – com os outros textos (GENETTE: 1982) e que atravessa, segundo o autor, a produção de qualquer obra literária. Na definição de Genette o palimpsesto é

> um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim

> por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE: 1982; 10)

Para Lindeperg, considerar uma obra cinematográfica como um palimpsesto é colocar o acento sobre um procedimento que consiste em cavar a superfície do filme para encontrar as camadas sucessivas de escritura que não são facilmente visíveis aos olhos do espectador. Primeiras sinopses, versões intermediarias da decupagem e do roteiro, atas de reunião de trabalho, avisos de censura, são traços que, colocados juntos, revelam uma série de deslocamentos, rearranjos, adições e exclusões que ajudam a esclarecer os papéis representados pelos diferentes agentes engajados na disputa pela imagem do passado. O olhar atento de Lindeperg a todas as camadas de escritura que compõem o filme de Resnais leva também a uma pesquisa detalhada sobre as formas de apropriação das imagens da Segunda Guerra em *Noite e neblina*. Enfatizando que as imagens de arquivo não devem ser entendidas como prova factual da história, mas como documentos em constante devir (LINDEPERG: 2005; 151), a pesquisadora busca encontrar o sentido primeiro dos arquivos usados no filme, tomando cuidado para não desvalidar o gesto do cineasta que confere à imagem um novo sentido.

Em nossa pesquisa, nos inspiramos na prática de Lindeperg e nos atiramos em um corpo a corpo com a história, a arte e os arquivos com o objetivo de abordar as imagens analisadas como "filmes palimpsestos" e entender os processos de sua fabricação. A noção de palimpsesto subverte o conceito do autor como única fonte geradora de sua obra, atribuindo seu significado a uma cadeia interminável de significações. Procuraremos ao longo da pesquisa recriar essas cadeias seguindo os vestígios e pegadas presentes nas imagens.

Em seu ultimo livro, *La voie des images. Quatre histoires de tournage au printmps-été 1944,* Sylvie Lindeperg radicalizou a busca pela origem e se dedicou a revelar as condições de produção do momento da tomada para "historicizar o registro, analisar o gesto de quem filmou, o que permaneceu invisível no que foi filmado" (2012; 11). Nessa busca, Lindeperg reafirma a história e a imagem como processos e parte em direção a uma origem que está sempre em movimento. O passado aparece nas análises da historiadora como um fluxo permanente que se transforma a cada presente. Voltando a atenção para as imagens e seus usos, a autora traça um movimento dialético que vai do passado ao futuro e lança um olhar instigante sobre o contexto de produção das imagens e sobre as condições de suas sucessivas reinterpretações. Nesta pesquisa, desejamos reproduzir esse movimento dialético e

reconstituir a jornada percorrida no tempo e no espaço pelas imagens familiares para tentar compreender o que se transforma e o que permanece no processo de migração do cinema doméstico.

No entanto, nossa inspiração no método promovido por Lindeperg encontra seus limites na natureza das imagens que nos interessam e na realidade dos arquivos brasileiros. Enquanto a autora se desloca por uma rede entrelaçada por imagens altamente valorizadas pelo seu cunho político e histórico, que fazem parte de um sistema de grande circulação e de "hipervisibilidade" (LINDEPERG: 2014), nós habitamos um contexto onde as imagens são raras sobrevivências do passado.

Em artigo intitulado "Estratégias de sobrevivência", o pesquisador da Cinemateca Brasileira Carlos Roberto de Souza faz um breve apanhado da história da preservação de filmes no Brasil e mostra que apesar de possuirmos uma filmoteca pública desde o fim dos anos 1940[1], foi penas nos últimos trinta anos que o país conheceu um significativo aumento de pesquisas, coletas, sistematizações de dados, investigações e levantamentos de fontes que permitiram recuperar parte da memória cinematográfica nacional. Mais de meio século de descaso e completa ausência de políticas públicas de conservação (questão que discutiremos mais a fundo no segundo capítulo) fizeram com que o cinema brasileiro produzido no fim do século XIX e início do século XX desaparecesse quase por completo. Como afirma o autor, o trabalho executado pelos setores de Catalogação e Documentação da Cinemateca Brasileira nos últimos anos fez com que fosse possível afirmar sem dúvidas "que o total da produção silenciosa brasileira sobrevivente não atinge dez por cento dos filmes realizados" (SOUZA: 2011; 14 – 28). É neste contexto de morte, desaparecimentos e apagamento das imagens que estamos submersos. À precariedade à qual a memória audiovisual brasileira está submetida se juntam os segredos de família, os não ditos e os esquecimentos. Interrogar essas lacunas, transpor as ausências, recuperar os vestígios, são operações que constituem o pensamento sobre a política das imagens a que essa tese se propõe.

---

[1] Existem discordâncias sobre a data exata da criação da Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, futura Cinemateca Brasileira. O historiador Douglas Correia Jr. aponta1937 como o ano de fundação, o pesquisador Carlos Roberto de Souza afirma que o nascimento da filmoteca foi em 1940. O site da Cinemateca aponta 1948, ano em que a instituição se filiou a FIAF (Fédération International des Archives du Film) como a data de fundação. O que todos concordam, no entanto, é que a Cinemateca teve sua origem no Segundo Clube de Cinema de São Paulo, fundado em 1946 (COELHO: 2009). Fato que abordaremos no segundo capítulo.

4) Os caminhos da pesquisa

Dividida em três capítulos, a tese compreende um exame em torno do cinema amador e familiar produzido no Brasil nas primeiras seis décadas do século XX e os variados destinos reservados a essa produção. Unindo estudos de caso e análises empíricas a uma perspectiva teórica, levantamos uma discussão que pode ser pensada em termos de uma política das imagens. Na primeira parte da tese, estudaremos o contexto de produção e desenvolvimento do cinema amador e familiar no Brasil entre os anos 1920 e 1960. O capítulo **"No tempo da tomada: história e memória do cinema doméstico"** se dedicará a incluir as imagens estudadas dentro do panorama de produção cinematográfica amadora brasileira e mundial. Quem são os pioneiros do cinema amador no Brasil? Como eles filmam? Por que filmam? Que tipo de imagem produzem? São algumas das perguntas que tentaremos responder ao longo do capítulo, partindo sempre do *corpus* de filmes familiares apresentado. Para essa tarefa, contamos com uma importante bibliografia especializada que aborda o desenvolvimento do cinema amador a partir da evolução tecnológica dos equipamentos, das publicações especializadas e de análises das características estéticas específicas dessa produção.

No primeiro capítulo dialogaremos com os autores que possuem produções voltadas especificamente a este campo de estudo. Os já citados Roger Odin e Patricia Zimmermann, pioneiros na área, serão retomados e discutidos. Esses autores nos levam a refletir sobre as especificidades do caso da produção brasileira e nos colocam o desafio de lidar com as limitações de um aporte teórico essencialmente europeu e americano, que não dá conta por completo da realidade com que trabalhamos. No contexto nacional, temos alguns trabalhos importantes que devem ser convocados. A pesquisadora Lila Foster, sem dúvida, é uma das grandes interlocutoras da tese. Sua dissertação de mestrado sobre o acervo de filmes domésticos da Cinemateca Brasileira, também já citada, foi o ponto de partida desta pesquisa. Os professores Eduardo Morettin e Sheila Schwartzman produziram nos últimos anos trabalhos voltados para as primeiras décadas de desenvolvimento do cinema brasileiro que nos permitem fazer pontes relevantes com o desenvolvimento do cinema amador, serão indispensáveis também as pesquisas de notáveis teóricos do cinema brasileiro como Paulo Emilio Salles Gomes e Jean-Claude Bernardet.

No entanto, o objetivo do capítulo não é apenas levantar uma discussão teórica sobre a esfera do cinema amador e familiar, mas mergulhar nossas imagens dentro desse domínio

com o propósito de entender melhor os campos de força e as tensões que as constituem. Como afirmamos anteriormente, a pesquisa realizada aqui parte da hipótese de que apenas a partir da montagem os filmes domésticos passam a pertencer ao seu tempo histórico. No primeiro capítulo aprofundaremos esta discussão a partir das leituras de Didi-Huberman e colocaremos em prática a noção de montagem como procedimento de pesquisa articulando e contrapondo os filmes domésticos com outras imagens de seu tempo.

A segunda parte da pesquisa, **"No horizonte dos arquivos: políticas e estratégias de patrimonialização do cinema doméstico"**, se dedicará a examinar o momento em que os filmes feitos no seio familiar e amical passam a integrar os arquivos e cinematecas. Problematizando as noções de patrimônio e documento histórico, estudaremos as diferentes estratégias de inserção destas imagens em centros de preservação de imagem. Nesse capítulo, propomos unir uma visão global ao estudo de caso, que tem como foco os filmes das famílias citadas anteriormente. Trataremos das especificidades da constituição dos arquivos brasileiros trazendo para a discussão outros exemplos que nos ajudam a indagar as diferentes práticas e políticas de tratamento de filmes domésticos. Entender o que está por trás do interesse público sobre as imagens privadas é um dos objetivos desse capítulo, que se desdobra nas seguintes perguntas: Em que momento os filmes familiares e amadores começam a interessar os arquivos e cinematecas? Como se organizam estes fundos de imagem? Que tipo de procedimentos técnicos e políticos são empregados na conservação e difusão das imagens?

Para compreender a entrada dos filmes domésticos nas cinematecas será necessário, antes de tudo, traçar o percurso da valorização das imagens em movimento enquanto fontes da história. Os estudos de cinema e, mais especificamente, as relações entre história e audiovisual, percorreram um longo caminho desde que o polonês Boleslas Matuszewski, ainda no fim do século XIX, afirmou que a nova tecnologia de imagens em movimento possibilitaria uma "visão direta da realidade" (1898). Refazer esse caminho é essencial para que possamos analisar o ingresso dos filmes domésticos em centros de preservação de imagem. Como coloca o filósofo Michel Foucault em A Arqueologia do Saber, livro publicado em 1969, a disciplina histórica sofre, nos anos 1960, uma mutação na forma como aborda o documento, nas palavras do autor: "a história mudou sua posição acerca do documento: ela considera como sua tarefa primordial, não interpretá-lo, não determinar se diz a verdade nem qual é seu valor expressivo, mas sim trabalhá-lo no seu interior e elaborá-lo (...)" (FOUCAULT: 2008; 7). Como veremos no segundo capítulo essa noção será essencial

para interrogarmos os diferentes olhares que os arquivos e cinematecas portam sobre os filmes domésticos.

A terceira e última parte da pesquisa, **"No tempo da retomada: montagem e desmontagem do cinema doméstico",** encerrará este primeiro ciclo migratório do cinema doméstico. Algumas das imagens que analisaremos no decorrer da tese foram utilizadas em produções recentes. Os filmes *Uma cidade* (2000), de Mônica Simões, *Babás* (2010), de Consuelo Lins, e *Imagens do Estado Novo* (2015/previsto), de Eduardo Escorel, são os portos de chegada dos filmes familiares que seguiremos ao longo da pesquisa. Nesses casos, investigaremos o gesto de apoderamento das imagens por parte dos artistas, desvendando as sucessivas camadas de sentido que são retiradas ou acrescentadas a elas. Para compreender os efeitos dos diferentes procedimentos de retomada dos filmes familiares, dialogaremos com autores do campo do cinema e da teoria das imagens: Antonio Weinrichter, Christa Blumlinger, José Maria Català e Raymond Bellour são alguns teóricos que nos colocam questões pertinentes neste momento.

É preciso frisar que um dos maiores desafios enfrentados por esta pesquisa foi o de encontrar filmes brasileiros que utilizem imagens de arquivo de origem familiar e amadora produzidas entre os anos 1920 e 1960. Ao contrário, por exemplo, do caso francês, em que nos deparamos com frequência com filmes e séries de televisão que retomam imagens familiares desse período, no Brasil assistimos ao aumento de uma produção documental que se interessa principalmente por imagens familiares produzidas a parir da década de 1960. *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro, *Uma longa viagem* (2011), de Lucia Murat, *Em busca de Iara* (2013), de Flávio Frederico, são alguns exemplos de documentários produzidos recentemente que utilizam filmes e fotografias de família para construir narrativas de uma memória coletiva a partir de uma perspectiva íntima, confessional e autobiográfica. Se como afirma Consuelo Lins "o arquivo está na moda" (LINS), por quais motivos os filmes domésticos da primeira metade do século XX produzidos no Brasil não são revisitados com maior frequência? Questão que arriscaremos responder no terceiro capítulo.

Por fim, gostaríamos de destacar que optamos por seguir o caminho migratório de um *corpus* específico de imagens domésticas, filmes realizados por cinco famílias brasileiras entre os anos 1920 e 1960, pois acreditamos que o estudo de caso nos oferece a possibilidade de discutir as especificidades que marcam o surgimento e o desenvolvimento do cinema doméstico no Brasil e as práticas de patrimonialização e reapropriação artística dessas

imagens. A eleição dessas cinco famílias como objeto de estudo privilegiado se deve ao fato de elas terem cumprido uma trajetória comum: foram produzidas por cinegrafistas não profissionais, permaneceram por décadas nos seio das famílias até ingressarem em instituições públicas ou privadas e foram retomadas em obras de caráter documental. Nesta pesquisa, seguiremos o caminho migratório dessas imagens e analisaremos o percurso traçado por cada uma delas apostando na hipótese de que apenas a partir da montagem os filmes produzidos na esfera familiar tornam-se verdadeiramente públicos e capazes de encarnar os conflitos da história. Ao realizar esta jornada esperamos também contribuir para a compreensão do fenômeno mais amplo que chamamos de publicização do cinema doméstico.

No Tempo da Tomada

Memória e história dos cinema doméstico

1.1) O arquivo sob o risco do real

Criado em 1956, o maior arquivo cinematográfico brasileiro nasceu sob o signo do fogo. A Cinemateca Brasileira teve como evento marcante fundador um incêndio que, em 8 de janeiro de 1957, destruiu grande parte de seu acervo. "A história do cinema brasileiro está cheia de incêndios" (RIBAS in FREIRE: 2010), de perdas, roubos, desaparecimentos. Em artigo publicado na revista CPDOC 30 anos, lançada em comemoração ao trigésimo aniversário do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, o cineasta Eduardo Escorel faz uma lista de filmagens desaparecidas. Entre as imagens cujo paradeiro permanecia desconhecido até 2003, quando o artigo foi publicado, constam: os registros do famoso comício de João Goulart na Central do Brasil, em 13 de março de 1964; parte dos negativos da posse do governador José Sarney em São Luís, em 1966; as imagens da procissão fúnebre e enterro do estudante Edson Luís, morto pela polícia militar em 1968. Todos os negativos citados por Escorel possuem em comum, além do destino desconhecido, o fato de terem sido filmados em um dos momentos mais conturbados da história política brasileira por jovens realizadores de cinema que começavam suas carreiras e que mais tarde se tornariam cineastas conhecidos. O desaparecimento de imagens que já tinham sido armazenadas nas cinematecas de São Paulo e do Rio de Janeiro é, para Escorel, um sintoma da precariedade à qual a memória audiovisual brasileira está submetida:

> A água, o ar, a terra e o fogo conspiram contra a preservação dos registros audiovisuais sonoros (...), o que resta são apenas tênues vestígios do passado, cuja sobrevivência, muitas vezes quase miraculosa, não temos como explicar (2003: 45 - 57).

A fala melancólica de Escorel retrata em grande parte a realidade dos acervos cinematográficos no Brasil. No entanto, na última década, pudemos observar um esforço de preservação e resgate dessa memória visual, seja através de financiamentos vindo de empresas públicas, que garantiram reformas e modernizações na Cinemateca Brasileira (instituição detentora de um dos maiores acervos cinematográficos da América Latina), seja pelo número crescente de filmes, documentários e pesquisas acadêmicas que se voltam para as imagens do

passado. Não é coincidência que dos três casos de desaparecimento mencionados por Escorel, pelo menos dois deles tenham sido solucionados nos últimos anos. Os negativos do cortejo e enterro do estudante Edson Luís foram reencontrados em 2009 na Cinemateca do MAM em perfeito estado, assim como parte das imagens do comício de João Goulart[2].

Mesmo assim, não deixa de ser espantoso que em um país onde imagens de fatos marcantes da história, produzidas por cineastas profissionais, desaparecem facilmente, filmes caseiros da primeira metade do século tenham sobrevivido a tantas décadas e a tantos riscos, podendo hoje integrar nossa pesquisa. No universo familiar, a preservação e o descarte seguem outra lógica, rolos de película podem ser facilmente jogados fora em uma faxina geral, em uma mudança de casa. Por falta de espaço, de uso ou de interesse, imagens familiares tomam os mais estranhos rumos e, quando dão sorte, sobrevivem guardadas em baús fechados ou em feiras de antiguidade. A chegada em um arquivo público, os cuidados de uma preservação adequada e o possível retorno em pesquisas e em trabalhos artísticos parece ser um destino reservado para poucas.

Em uma quantificação realizada em 2009, o acervo familiar da Cinemateca Brasileira estava então composto por mais de 1.075 filmes domésticos em película e 1.570 incluindo os materiais em vídeo e DVD[3]. Para a pesquisadora Lila Foster, que realizou uma dissertação de mestrado em torno do acervo de filmes domésticos da Cinemateca abordando os problemas de catalogação e preservação, esses números não são significativos se comparados com os outros materiais: "diante do universo geral do acervo, 78.927 registros na base TRF, os filmes domésticos representam aproximadamente 1.6% do acervo da instituição" (FOSTER: 2010; 17). Para nós, que estamos mais próximos da experiência de Escorel, essas milhares de imagens aparecem como "sobrevivências miraculosas", vestígios do passado que resistiram aos perigos vindos da terra, da água, do ar e do fogo para nos contar sua história. São como sobreviventes que trataremos as imagens analisadas nesta pesquisa, e nosso esforço será o de entender as singularidades, os acidentes de percurso, os caminhos tortuosos percorridos pelos

---

[2] Uma parte das imagens do Comício de 13 de Março, filmado por Leon Hirszman, foi encontrada no MAM e utilizada no documentário *Leon, deixa que eu falo* (2007), de Eduardo Escorel - o áudio gravado por Escorel continua desaparecido. As imagens de José Sarney, feitas por Glauber Rocha, foram usadas em *Maranhão 66* (1966) e *Terra em transe* (1967), ocasião em que parte dos negativos foi perdida. As imagens de Edson Luis foram encontradas na Cinemateca do MAM misturadas aos rolos de filmes de José Carlos Avellar. Essas imagens integram uma pesquisa que está sendo desenvolvida por mim em parceria com Patrícia Machado, sobre imagens produzidas durante o regime militar e que ficaram desaparecidas.

[3] Dados fornecidos pela pesquisadora Lila Foster na dissertação de mestrado *Filmes domésticos: uma abordagem feita a partir do acervo da Cinemateca Brasileira* (São Carlos, 2010). Os dados correspondem à quantificação feita em 23 de julho de 2009.

registros familiares.

1.2) A montagem como ética do olhar

Os filmes domésticos que nos interessam nessa tese são os filmes produzidos no passado, feitos para consumo interno, dentro de espaços privados, mas que, pela passagem do tempo, acabaram por tomar outros rumos e ingressar no espaço público. Interessa-nos também as imagens perdidas em meio aos materiais domésticos, aquelas que desde sua origem queriam ganhar o mundo, mas que por diferentes motivos permaneceram aprisionadas aos seus negativos familiares. Em a *Câmara Clara,* Roland Barthes fala sobre antigas fotografias de família e observa: "Em relação a muitas dessas fotos, era a História que me separava delas. A História não é simplesmente esse tempo em que não éramos nascidos?" (BARTHES: 2000; 96). As imagens que nos inquietam estão separadas de nós pelo espaço da história, por um vazio de significados que nos impele a reconstruir suas trajetórias e que permite que elas sejam abertas para outros usos.

Como afirma Marie-Thérèse Journot, os filmes de família são como "paraísos perdidos", filmamos e olhamos essas imagens para imortalizar um momento ideal, ou para imortalizá-lo como momento ideal, para transformar o passado na "idade de ouro" (JOURNOT: 2001). Nas projeções revisita-se essa "idade ouro", o tempo em que o avô ainda estava vivo, que a filha era uma graça de bebê ou que a esposa era uma linda jovem. Roger Odin chama a atenção para a importância dos comentários durante a sessão, as imagens são acompanhadas pelo burburinho da plateia que identifica, aponta, destaca personagens e acontecimentos. Durante a projeção, cada indivíduo da família dá sua versão sobre o que as imagens significam, mais do que espectadores, eles são participantes, personagens ativos que atuam na criação coletiva da narrativa familiar (ODIN: 1995). Nesse sentido, a incoerência do filme importa pouco, uma vez que a construção da coerência constitui a finalidade mesma da projeção.

É por esse motivo que Odin afirma que para ser "bem-sucedido" dentro do espaço familiar o filme doméstico não deve ser "benfeito", pelo contrário, ele deve possuir lacunas que permitam que cada um projete e recrie a própria narrativa memorial dos eventos mostrados. Quanto menos construído for, mais os membros da família poderão recriar juntos a história comum, e maior será a coesão do grupo. Para Odin, montar um filme de família é exercer poder sobre a narrativa familiar e bloquear a possibilidade de uma construção coletiva consensual. Odin vai ainda mais longe e afirma que a projeção de um material familiar

montado pode causar um verdadeiro “mal-estar” na família, pois depois de editadas as imagens passam a se desenrolar sob o ponto de vista único do narrador, que não corresponde necessariamente à visão que outros envolvidos tiveram do evento.

Desprovidos de uma narrativa contínua, os rolos de filmes familiares se transformam em objetos misteriosos, fragmentos dispersivos nos quais é possível encontrar uma festa de aniversário depois de uma viagem de navio e uma parada militar – sem que, muitas vezes, se possa identificar as relações entre esses acontecimentos, a menos que tenhamos informações “extra-imagem”. É justamente por essas características, por serem entendidos como *souvenires* familiares, imagens confusas “sem sentido” e “sem intenção”, que os filmes domésticos ficaram à margem dos estudos do cinema durante tanto tempo. A primeira questão que se evidencia na produção teórica sobre cinema amador é a reiteração permanente do papel secundário ocupado por essas imagens dentro da bibliografia cinematográfica. Patrícia Zimmermann e Roger Odin, responsáveis pela institucionalização dessa área de pesquisa na França e nos Estado Unidos, afirmam diversas vezes que o cinema amador e familiar ficou por muito tempo excluído dos estudos cinematográficos. Para Roger Odin, os filmes domésticos foram desvalorizados por sua “cotidianidade”, por serem praticados como simples distração por pessoas que ignoram as regras da sétima arte e aparecem na história do cinema como fúteis e fundamentalmente tediosos. Já Patrícia Zimmermann afirma que as imagens amadoras costumam ocupar no imaginário popular o lugar do “malfeito”, do “não profissional” e do desnecessário, sendo frequentemente percebidas como passatempos irrelevantes e descartadas como insignificantes subprodutos do consumo tecnológico. Nas palavras de Zimmermann:

> *Although the evolution of home movies and amateur film has paralleled the historical trajectory of commercial film since 1895, and despite the pervasive use of home filmmaking technologies since the mid-1920s, home movies too often have been perceived as simply an irrelevant pastime or nostalgic mementos of the past, or dismissed as insignificant byproducts of consumer technology. In the popular imaginary, home movies are often defined by negation: noncommercial, nonprofessional, unnecessary* (ZIMMERMANN: 2008; 1).

O interesse mais recente que essas imagens têm despertado em teóricos, arquivos públicos e em alguns cineastas passa, muitas vezes, pela alegação de que as imagens familiares do passado são mais do que *souvenires* de uma vida privada, são “documentos

históricos"[4]. Em artigo intitulado *"*Le film de famille comme document historique*"*, Susan Aasman defende que os filmes domésticos se inscrevem em uma tradição que é anterior ao próprio cinema, a dos retratos de família pintados como um gênero e que aparecem na Renascença com a ascensão da burguesia. Em seu estudo *L'enfant et la vie familiale sous l' Ancien Regime,* o historiador Philippe Airès mostra de que forma esse tipo de pintura pode ser vista como um documento histórico, como testemunha de uma mudança de atitudes na esfera da infância e da vida privada. Para Aasman, a substituição dos retratos pintados pela fotografia, e mais tarde sendo possível também capturar esses momentos da família pelo cinema, não representou apenas uma troca de técnicas, mas uma verdadeira revolução social. Os filmes domésticos seriam, assim, testemunhas e agentes dessa revolução.

Em "Aux Origines du Cinema: le film de famille**"** Eric de Kuyper afirma que os filmes familiares mudam de *status* quando são depositados em um arquivo público. De *souvenires* familiares destinados ao uso dos íntimos, se transformam em fragmentos da memória coletiva, testemunhas de um tempo que não conhecemos, do cotidiano de uma época e de outras formas de vida:

> *De témoignage de cette vie de famille précise, de 'garant de l'instituition familiale', de souvenir de famille limité à l'usage des intimes, le film de famille acquiert un tout autre statut: il tombe dans le domaine public e devient alors un document à caractére spécifique, un témoignage sur un certain aspect du quotidien d'une époque. D'objet de famille, il devient fragment de la memóire collective. Il témoigne maintenant de ce qu'étaient ces autres temps, ces autres moeurs, ces autres viés* (DE KUPYER: 1995; 13).

A defesa feita por Roger Odin de "não mediação" e, até mesmo, da "interdição da montagem",[5] é coerente quando pensamos esses filmes dentro do âmbito privado. No entanto, nesta tese, defendemos a ideia de que para entrar no universo público, para se constituírem como "fragmentos da memória coletiva", como "testemunhas do seu tempo" ou como "documento histórico", os filmes de família demandam exatamente aquilo que lhes é "interdito" dentro da esfera familiar. A montagem, seja cinematográfica, seja como procedimento de pesquisa, é, para nós, a ferramenta capaz de transformar esse cinema celular

[4] Mais adiante na tese problematizaremos as noções de "documento" a partir de autores como Foucault e Jacques Le Goff. No momento, a questão que nos interessa é que, a partir do reconhecimento como "documentos", as imagens passaram a contar com certa "legitimidade".

[5] ODIN, Roger. "Le film de famille dans l'institution familiale". In: ODIN, Roger (ed). *Le film de famille: usage privé, usage public*. pp.27-39. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.

e autocentrado em imagens da História. Entendemos a montagem como uma operação de construção que coloca em relação peças, fragmentos, corpos, que não possuem uma correspondência intrínseca. Como afirma o teórico espanhol da imagem Sanchez Biosca, "há na montagem, algo que tem a ver com o despedaçamento, algo que renuncia a oferecer uma imagem compacta e se apresenta como um processo de formação" (BIOSCA: 1991; 13), nessa imagem-processo surgem novos sentidos e significados que trazem à tona aquilo que permanecia indeclarado. Acreditamos que para libertar os filmes domésticos da própria banalidade é preciso, através da montagem, recolocá-los no mundo, em processo, em relação com o solo e o tempo que os cerca.

No livro *Remontages du Temps Subi*, Georges Didi-Huberman aborda o papel das imagens na "legibilidade" dos acontecimentos históricos. Refletindo sobre o caso específico do Holocausto, Didi-Huberman parte do conceito de "memória saturada", cunhado pela historiadora Annete Wieviorka, para interrogar a importância das imagens no processo de conhecimento de um evento já tantas vezes visto, falado, apropriado… Para ir de encontro a esta "saturação" da memória, para reinventar uma arte da memória capaz de tornar "legível" o que foi a experiência nos campos de concentração, Didi-Huberman afirma a necessidade de se trabalhar em conjunto as fontes escritas, os testemunhos dos sobreviventes e a documentação visual e portar uma atenção especial aos contextos de sua produção. Para o autor, há duas formas de tornar legível um acontecimento. A primeira seria renovar as questões globais acerca dele, a segunda optaria por seguir o caminho de um princípio "microscópico", que foi promovido Aby Warburg, teorizado por Walter Benjamin e colocado em prática à sua maneira por Carlo Ginzburg: eleger um objeto singular para descobrir em que ele renova, por sua complexidade intrínseca, a compreensão da história (DIDI-HUBERMAN: 2010; 12). Escolhendo o segundo caminho, Didi-Huberman afirma que para compreender um evento histórico de tamanha complexidade como o Holocausto, é preciso portar o olhar sobre as singularidades que o atravessam e colocá-las em relação.

A relação pressupõe, por sua vez, a montagem que, segundo Didi-Huberman, é apontada por Walter Benjamin como o procedimento capaz de tornar legível e visível o passado. Para Benjamin, a "legibilidade" da história deveria ser articulada com uma "visibilidade" concreta, imanente, singular do acontecimento. Não se trata apenas de "saber", mas de "ver" o passado. Articular dinamicamente as singularidades do acontecimento, recolocar dentro da história o princípio literário e cinematográfico da montagem, pensar as singularidades dentro de seus movimentos, relações e intervalos, são as operações de um

método de conhecimento da história onde a imagem ocupa um papel central. Nesta pesquisa desejamos seguir o caminho apontado por Benjamin e Didi-Huberman, no entanto, não se trata aqui de tornar legível um determinado acontecimento, não pretendemos alcançar um evento específico do passado através dos filmes domésticos, o que desejamos tornar legível e visível são as próprias imagens. Quantas vezes olhamos sem ver esses filmes familiares? Não temos nós também uma "memória saturada" de imagens de festas de aniversário, batizados e casamentos? O que há de novo para ver em um material atravessado pela reiteração da "felicidade familiar"?

Para tornar esse arquivo "visível" e "legível" adotamos como um dos procedimentos primordiais da tese a exibição dos filmes domésticos para os seus cinegrafistas ou familiares. Trata-se de explorar, no que for possível, as imagens sobreviventes propriamente em relação direta com seus contextos familiares. É importante lembrar que tanto na Cinemateca do MAM como na Cinemateca Brasileira, essas imagens estão arquivadas sem quase nenhuma informação. A projeção dos filmes familiares para seus realizadores ou descendentes nos permitiu identificar personagens, lugares e situações, neste sentido, nosso trabalho foi o de tentar devolver a às imagens um caráter *indicial* que parece ter se perdido ao longo dos anos. No entanto, mais do que a simples coleta de informações, a exibição do material para as famílias revelou ser um poderoso dispositivo de rememoração, nos momentos da projeção criava-se um espaço de comunicação que possibilitava a emergência de narrativas submersas nas imagens. Ao longo de nossas análises, realizadas já neste capítulo, convocaremos com frequência os depoimentos e as entrevistas feitos nesse momento de visionamento, em nossa mesa de montagem trabalharemos com a memória provocada pelos filmes cruzando palavra e imagem.

É importante ressaltar que os filmes domésticos produzidos em película, principalmente aqueles que foram realizados no decorrer da primeira década do século XX, possuem uma lógica própria que os distancia em grande medida dos vídeos de família postados diariamente no Facebook. O visionamento dessas imagens demandava uma ritualização coletiva que incluía a montagem da tela, a instalação do projetor, o escurecimento da sala e a constituição de uma plateia formada pela família e pelos amigos (ODIN: 1999; 47 - 89), ritualização que acabamos por reproduzir com as famílias detentoras dos filmes que pesquisamos. A partir dos anos 1980, com a invenção do videocassete, houve uma mudança radical na forma de recepção e circulação das imagens familiares. Esse novo dispositivo formado pelo par vídeo/televisão alterou completamente o cenário de exibição das imagens. A construção de

um ambiente propício, o ritual que envolvia a projeção, foi, com o tempo, deixado de lado. Com a invenção do vídeo, o ato de assistir a família se banalizou e passou a ser feito a qualquer momento e individualmente. Nesse novo modo de ver, a família já não está empregada em uma ritualização coletiva (ODIN: 1999; 47 - 89).

No artigo intitulado "As produções familiares de cinema e vídeo na era do vídeo e da televisão", Roger Odin aponta para a entrada das imagens familiares nas emissões de televisão, utilizadas como documentos ou como imagens espetaculares pelos programas jornalísticos e de entretenimento. Para Odin, essa incorporação estaria alterando o próprio conteúdo dos registros familiares. Desejando ver suas imagens veiculadas na TV, os cinegrafistas passaram a filmar com uma intenção preliminar e entraram na lógica do lucro e da competição. Com isso, se tornaram cada vez mais frequentes imagens de catástrofes naturais, acidentes, brigas e *gags*. Para Odin, esse novo cineasta familiar "não age mais como um membro da instituição familiar, mas como uma peça da engrenagem da instituição televisiva" (ODIN; 1995: 159 - 171). Escrito em meados dos anos 1990, o artigo de Odin chama atenção para o início de um processo que se intensificaria com a popularização da tecnologia digital e da internet. A televisão é hoje apenas um dos espaços de *displays* das imagens domésticas.

Parece ter havido na passagem da película para o vídeo e o digital uma transformação na natureza do gesto da filmagem. Se antes as imagens familiares eram feitas para um grupo restrito e tinham como função primordial provocar a memória familiar em um tempo futuro, hoje elas são imediatamente postadas na internet, abertas para a visitação dos amigos, dos amigos dos amigos e assim por diante. Enquanto as imagens feitas em película atuavam principalmente na construção de um passado mítico, possibilitando o despertar da memória e a criação de narrativas coletivas, as imagens digitais parecem incumbidas da função de garantir a experiência de um tempo presente. Os filmes que constituem o *corpus* central desta pesquisa são aqueles que foram produzidos dentro do âmbito privado e obrigados a esperar pela passagem do tempo para serem compartilhados para além do circuito familiar.

Ao estudar o processo de migração das imagens, constituímos um território de trabalho marcado por um movimento dialético onde público e privado se atravessam para construir a história e a memória do mundo. Dar ênfase a esse movimento e buscar as singularidades desses filmes soterrados por clichês relacionando-os, justapondo-os, confrontando-os com palavras, memórias e outras imagens é a forma que acreditamos ser possível estabelecer uma

relação ativa com os filmes doméstico que nos conduza para além do mero gozo do olhar. Neste sentido, assumimos a montagem como estratégia ética e estética, uma alternativa à atitude voyeurística marcada “pelo olhar fixo, curioso e controlador” (MULVEY: 1975; 6 - 18). Em um momento em que as apostas são lançadas em direção ao “processo de esvaziamento da dimensão da intimidade e *exteriorização* da vida subjetiva” (BEZERRA: 2002; 229 – 239), em que as imagens familiares são vistas em suas “dimensões performativas” por serem constituídas “como exterioridade, conscientes do olhar alheio e do fazer-se visível” (FELDMAN: 2012; 8), arrisca-se a hipótese de que as imagens familiares com que trabalhamos podem, através da montagem, nos falar das tensões e dos abismos de seu tempo histórico .

Nas páginas que se seguirão, veremos de que forma diferentes imagens do Brasil convivem dentro desses filmes domésticos. Afirmando a tese de que a partir da montagem os filmes familiares podem se abrir para a história, não como “documentos brutos” do passado ou “equivalente exato da visibilidade do real” ou “como prova factual da história, mas como documentos em constante devir” (LINDEPERG: 2005; 151) buscaremos entender o processo de formação das imagens. Acreditamos que o procedimento de montagem (entendido aqui não apenas como um gesto cinematográfico, mas também como um método de pesquisa que cruza arquivos, imagens, palavras) e o olhar atento aos indícios, ao pano de fundo, às bordas do quadro, têm o poder de tornar visíveis os campos de força, as linhas de tensões que constituem essas imagens aparentemente *naïves* e que adormecem sob o manto da “felicidade familiar”. “Trata-se de apostar na ideia de que essas imagens, que se tornaram um precioso arquivo, guardam invisibilidades e recolhem ‘o impensado de uma época’” (LINDEPERG: 2012).

Neste primeiro capítulo iremos explorar as imagens antes de serem retomadas, ressignificadas e remontadas por artistas e cineastas. Desejamos reconstruir o contexto de produção dos filmes e investigar de que maneira o cinema doméstico se relacionava com as outras imagens de seu tempo, como contaminava e era contaminado por outros formatos de realização cinematográfica. Para isso, é preciso antes de tudo recriar o cenário de produção, entender como a nova técnica conquistou os corações e as mentes dos cinegrafistas e de que forma o cinema se instalou dentro das casas das famílias brasileiras. Veremos também como se deu o advento da tecnologia cinematográfica voltada para uso caseiro e como foi constituído este novo mercado consumidor.

1.3) A Pathé-Baby atravessa o Atlântico: tecnologia e imaginário do cinema doméstico

Imagens de cunho familiar são projetadas em tela grande desde os primórdios do cinema, o curta-metragem *Le repas de bebé,* dos irmãos Lumiére, retrata uma cena doméstica onde Auguste Lumière e a esposa Margueirte Winkler dão de comer ao seu filho André. O filme foi apresentado na primeira projeção cinematográfica pública e paga da história ao lado das célebres sequências da saída da fábrica e da chegada do trem[6]. No entanto, ao contrário das imagens domésticas que compõem esta tese, a cena foi filmada com um pesado equipamento 35 mm e fez parte da exibição que inaugurou a exploração comercial do cinema. O desenvolvimento e o uso contínuo da tecnologia "caseira" de registro de imagem em movimento começou algumas décadas mais tarde, apenas nos anos 1920 iniciou-se o processo de comercialização em larga escala de dispositivos mais simples que visavam diretamente a produção amadora. Entre as novas invenções tecnológicas lançadas nesse período temos as câmeras Cine-Kodak e a Pathé-Baby, equipamentos leves e de fácil manuseio. A história da invenção desses dispositivos revela uma imbricada rede de disputas comerciais onde diferentes fabricantes procuram desde cedo se atirar a uma clientela familiar e privada, propondo, com mais ou menos êxito, aparelhos de captação e projeção cada vez mais simples.

[7]

[8]

No princípio do século XX já é possível identificar algumas iniciativas voltadas para a simplificação dos aparelhos de projeção cinematográfica. Já em 1912, a empresa francesa Pathé colocou no mercado europeu o projetor K-O-K, lançado um ano mais tarde também nos Estados Unidos com o nome de Pathescope. Os detentores de um K-O-K tinham à disposição centenas de títulos produzido pela própria Pathé em formato reduzido 28 mm. Em 1914, a

---

[6] http://www.cineclubdecaen.com/realisat/lumiere/lumiere.htm consultado em janeiro de 2015

[7] Baby-Ciné, modelo lançado pela Pathé em 1923. In: http://www.nationalmediamuseum.org.uk/collection/cinematography/motionpictureequipment/collectionitem.aspx?id=1990-5036/4541, consultado em junho de 2105.

[8] Cine-Kodak Modelo A, câmera produzida em 1923. É equipada com lente Kodak Anastigamat 1:3,3 – 25 mm. A câmera pesa em torno de 3 kg. In http://www.movie-camera.it/kodake.html, consultado em junho de 2015

empresa possuía nos Estados Unidos um catálogo com mais de 700 obras a serem enviadas pelo correio de acordo com a preferência e o gosto do consumidor. Neste momento, o público-alvo dos projetores "domésticos" não era propriamente a família, mas as escolas, as igrejas e os clubes de regiões onde a sala de cinema não havia chegado. Sob o lema "*Le cinéma sera le théatre, l'école et le journal de demain*" Charlés Pathé partia para a conquista do mundo.

Entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, enquanto as salas de cinema se enchiam de espectadores e se multiplicavam pelo mundo afora, e o polo de produção de filmes se dirigia aos Estados Unidos, a Pathé investiu em pesquisa e tecnologia de captura e projeção de imagens em movimento. Começava a se desenhar um novo modo de ver e fazer cinema. No início da década de 1920, foi lançado na França o projetor Pathé-baby, que substituiu o formato 28 mm pelo 9.5 mm, mais barato que o anterior. Com ele foi colocada em marcha uma grande campanha de distribuição dos "grandes filmes" já exibidos em sala. O dispositivo cinematográfico composto pela tela grande, projetor, sala escura e plateia formada por um público constituído essencialmente por desconhecidos apenas engatinhava, mas já encontrava um concorrente no desejo das famílias de vivenciar essa experiência de uma forma mais íntima e "exclusiva".

Nos anos seguintes, o sistema Pathé-Baby seria colocado à disposição dos consumidores permitindo que as famílias filmassem e assistissem a própria vida e alternassem as sessões dos grandes filmes disponíveis no catálogo da companhia com as imagens em movimento de suas aventuras cotidianas. Estava lançado o "*cinéma chez soi*", um complexo empreendimento comercial que englobava diferentes partes da cadeia produtiva da empresa de Charles Pathé. Apresentado dentro de uma caixa de couro, com seus 32 cm de altura, o projetor Pathé-Baby era fácil de se utilizar: "sua lâmpada de 6 watts era suficientemente forte para a projeção sobre uma pequena tela familiar de 80 cm, e seu preço módico de 275 francos o colocava ao alcance de todos"[9]. O sistema incluía ainda a câmera à manivela, um pequeno dispositivo de 11 por 10 centímetros que pesava menos de 700 gramas. Em 1927, a manivela foi substituída pelo modelo motorizado que recebeu o nome de "Motocamera". O sistema Pathé-Baby foi um grande sucesso de público e, pelo menos na Europa, conquistou corações e mentes de diferentes gerações.

---

[9] *Musée des arts et métiers: les carnets. L'image pour tous: la caméra pathé-baby*. http://www.cnam.fr/museum/ consultado em janeiro 2015.

Mas a França não se lançou sozinha na conquista do mercado doméstico, nos Estados Unidos a empresa de Thomas Edson também fazia suas primeiras incursões no formato reduzido de projeção. Em 1912, Edson lançou o Home Kinestocope, apelidado de "Home K.O" o projetor usava um filme de 22 mm e contava com uma biblioteca de títulos exclusivos para empréstimo via correio, em 1914 seu catálogo possuía 50 títulos. Nestes primeiros anos a concorrência não chagava a ameaçar a Pathé. Inferior tanto na qualidade da projeção como na praticidade do manuseio e na variedade de títulos, o invento de Edson não fazia frente ao Pathescope. No entanto, em 1923, a também americana Kodak, já com grande experiência no ramo de fotografias *still,* lançou a primeira película cinematográfica em 16 mm reversível com base em acetato de celulose. Conhecida como *safety-film,* a nova película substituía o filme produzido em base de nitrato de celulose altamente inflamável.

A película acompanhava a câmera Cine-Kodak e o projetor Kadoscope. A primeira Cine-Kodak pesava em torno de 7 quilos, em formato retangular e feita de alumínio, ela era vendida pelo valor de U$ 335,00 em uma época em que outro símbolo da modernidade, o automóvel da Ford, poderia ser comprado por U$ 550,00.[10] De todo modo, o sistema Kodak é considerado por grande parte da literatura especializada como "o maior acontecimento comercial, tecnológico e industrial da cinematografia amadora" (FOSTER: 2010; 33). Começava uma verdadeira "guerra dos formatos". Apesar de bem sucedido, o formato 9.5 mm possuía um grave inconveniente: suas perfurações centrais faziam com que no decorrer de sucessivas projeções os filmes corressem o risco de sofrer rasgos na centro da imagem. É por esse motivo que em 1930 a Pathé lançou o formato 17,5 mm com perfurações laterais, liberando o centro do filme e permitindo a existência de imagens maiores com melhor qualidade de projeção. O problema era que àquela altura a Kodak já havia tornado o 16 mm popular e espalhado uma extensa rede de laboratórios de revelação Kodak em todo o mundo. Além da câmera desenvolvida pela própria Kodak, outros fabricantes de equipamentos fotográficos como a Bell & Howell e a Animatograph adotaram o 16 mm como formato padrão de dispositivos domésticos.

As décadas de 1920 e 1930 foram tanto para a Pathé como para a Kodak, um período de desenvolvimento das tecnologias lançadas no início dos anos 1920. Entre as inovações da época, podemos citar o filme em colorido, o projetor sonoro e a redução do formato 16 mm para 8 mm, que diminuiu consideravelmente a quantidade de película utilizada para rodar o

---

[10] Salles in http://www.mnemocine.com.br/cinema/super8hist.htm consultado em janeiro de 2015.

mesmo tempo de filmagem e se tornou um sucesso imediato. Já os anos 1940 anunciaram a chegada de tempos mais difíceis para a empresa francesa. Com o início da Segunda Guerra, em 1939, a Pathé acabou por interromper sua produção de equipamentos; após a Guerra o único material Pathé-Baby disponível no mercado era aquele produzido até 1935, como a câmera Pathé National. Além disso, a tarefa e o esforço de reconstrução da Europa após o conflito fez com que as famílias não tivessem meios de investir em compra de novos materiais. Se algumas ainda possuíam câmeras é porque tinham sobrevivido aos saques e às destruições[11].

Mesmo diante de todas essas dificuldades, a Pathé conseguiu retomar a produção e disponibilizar novos dispositivos de projeção e captura de imagem em movimento em formato reduzido. Com maior ou menor sucesso, esses dispositivos foram o último suspiro da Pathé no ramo da produção de equipamentos cinematográficos de uso doméstico. A aparição do Super 8 em 1965, que marcou um progresso decisivo na qualidade das imagens projetadas em comparação ao 8 mm comum[12], abriu novos caminhos para o cinema doméstico dando às famílias a possibilidade de se equiparem com materiais sofisticados e de simples utilização por um custo consideravelmente inferior ao do 9.5 mm. A chegada em massa das câmeras em Super 8 japonesas nos anos 1965–1970 anunciava a conquista definitiva pelo Super 8 do mercado amador, o 16 mm e o 9.5mm ficaram a partir de então reservados aos profissionais e colecionadores.

No caso brasileiro chama atenção o fato de que mesmo antes do barateamento dos equipamentos e da popularização das câmeras de filmar em Super 8 já fosse possível adquirir dispositivos cinematográficos de uso doméstico sem sair do país. A Pathé Frères se fazia representada no Brasil desde, pelo menos, a primeira década do século XX. Como mostra a pesquisa desenvolvida por Julio Lucchesi Moraes, em 1905 o fotógrafo Marc Ferrez, mais conhecido por suas belas fotografias do cotidiano brasileiro da segunda metade do século XIX, e seu filho, Júlio Ferrez, obtiveram o direito de representação da firma Pathé Frères no Brasil (MORAES: 2012). A empresa da família Ferrez expandiu o alcance da tecnologia pelo vasto território nacional vendendo projetores Pathé acompanhados de conjuntos de eletrogêneo para todo o país, já que a maior parte do território ainda não estava coberta pela rede de transmissão elétrica. Em 17 de setembro de 1907, os Ferrez inauguraram a própria

---

[11]*Histoire résumée du film 9,5* mm http://pierreg.free.fr/cine95/c95hist.htm consultado em janeiro de 2015.

[12]Idem

sala de cinema, o Cinematógrafo Pathé se localizava em plena Avenida Central da Capital da República. O primeiro filme exibido na nova sala foi *Les Débuts d'un Patinateur*, de Max Linder (Ferrez in Filme Cultura: S/D/P; 37).

A Kodak chegou um pouco mais tarde. Por meio de decreto assinado pelo presidente Epitácio Pessoa, a empresa foi autorizada a instalar seu primeiro escritório no país em 1 de outubro de 1920. É importante notar que no momento em que as companhias lançaram seus equipamentos domésticos no mercado elas já podiam contar com um canal para estender os negócios ao Brasil. Na coluna "Um pouco de técnica", publicada na revista *Cinearte* e voltada especificamente aos cineastas amadores, e nos anúncios da época, encontramos referências à venda dos equipamentos no país. Na edição da *Cinearte* de 1928 o redator da coluna descreve com precisão as características das câmeras e do projetor das marcas Kodak e Pathé que, segundo ele, eram as "mais facilmente encontradas no país". A coluna apresenta com riqueza de detalhes os procedimentos que devem ser empregados no uso dos equipamentos, as característica de cada modelo e até mesmo dá dicas de filmes a serem alugados ou comprados nos catálogos de títulos das companhias:

> Tanto a Kodak como a Pathé possuem livrarias de filmes que podem ser comprados ou alugados pelos amadores. Eu, por exemplo, gosto de me deliciar com a revisão em casa de "Malditos Homens" de Norma Talmadge (Lembra-se foi exibido quinta-feira. 28 de agosto de 1919 no extinto Cine-Palais) de os Clássicos Vadios de Carlitos, de comedias de Charley Charse e Viola Richards e de uma infinidade de filmes que só possui o Kadoscope e que podem ser adquiridos por 25 *cents* na Kodak brasileira, e os catálogos da Pathé que podem ser obtidos na casa de mesmo nome, pode calcular. (Cinearte: 1928; 32)

Em outra edição da revista, ao responder uma carta de um leitor pedindo conselhos sobre que tipo de equipamento comprar, o redator afirma:

> Não aconselhamos marcas. Todos os aparelhos oferecem vantagens e inconvenientes, tal o uso que lhes destine. Um bom aparelho custa muito caro. Há nos Estados Unidos até de U$ 5.000,00 de preço. Mas são verdadeiras especialidades. Os nossos operadores preferem o tipo europeu, em geral (Cinearte: 1926).

É difícil afirmar qual dos modelos disponíveis tinha mais apelo junto aos consumidores brasileiros. Se formos nos guiar pelas imagens que sobreviveram no acervo de filmes domésticos da Cinemateca Brasileira, a conclusão será exatamente a oposta da

apontada pela Cinearte. Mais de 90% dos filmes domésticos produzidos entre as décadas de 1920 e 1930 que compõem o acervo estão no formato americano 16 mm, mas esse dado também não é suficiente para afirmarmos que a Kodak possuía o controle do mercado doméstico no Brasil.

No entanto, é possível dizer que enquanto a Kodak se firmava como uma empresa produtora de equipamentos e de *expertise* técnica divulgando desde 1888 o famoso slogan *"You push the button, we do the rest"*, a Pathé agregava valor a sua marca explorando outros territórios do cinema. Como vimos, os filmes produzidos pela companhia e as luxuosas salas de projeção que levavam o nome dos irmãos já faziam parte do imaginário da elite urbana brasileira quando a Pathé-Baby foi lançada no mercado. Esses fatores devem ter contribuído para gerar certa "mística" em torno da pequena câmera. Indício de que o nome Pathé-Baby habitava o imaginário da época é o fato de o escritor modernista Antônio de Alcântara Machado ter publicado, em 1926, um livro de reportagens que levava nada menos que o mesmo nome da invenção francesa. Com prefácio escrito por Oswald de Andrade, o livro é uma reunião de crônicas de viagem publicadas por Alcântara no *Jornal do Comércio* ao longo de 1925.

Em artigo intitulado "Antônio de Alcantara Machado com a câmera: exploração geográfica e cinematográfica em Pathé-Baby", a historiadora Ana Paula Dias Rodrigues explora uma possível analogia entre o livro brasileiro e o filme russo *Um homem com a câmera* (1929), de Dziga Vertov. A velocidade da narrativa, o foco sobre o homem e os hábitos da cidade moderna, o fascínio pela máquina e a opção por uma linguagem fragmentária e veloz são elementos que, para a autora, aproximariam as duas obras e definiriam "de um modo geral, a produção artística de vanguarda das primeiras décadas do século XX" (RODRIGUES: 2012; 1- 14). Apelidada pela crítica de "prosa cinematográfica" (RODRIGUES), a escrita de Alcântara é marcada também pelo olhar irônico, pela perspectiva ácida e pela abordagem crítica que ele oferece das cidades europeias por onde passa.

O filme revelado por Alcântara inverte o olhar deslumbrado dos "guaranis viajantes", expressão utilizada pelo próprio autor, e apresenta uma Europa pitoresca, marcada por hábitos antiquados e esmagada pelo peso da própria tradição. Sobre uma visita à estátua de Camões em Lisboa o autor anota: "A estátua de Luis de Camões. Cheiro forte de glórias idas. Casas tristes, bolorentas. O frio e a chuvinha." (MACHADO: 1926; 112). A coletânea *Pathé-Baby* apresentava ao leitor brasileirooutra imagem da Europa, distante, inclusive, da imagem

veiculada nos filmes exibidos nas salas de cinema da família Ferrez. Alcântara se imagina como o cineasta amador que, munido de seu pequeno equipamento, consegue captar com sagacidade e rapidez as cenas que se desenrolam a sua frente.A utilização desse elemento ficcional revela o fascínio exercido pelo novo dispositivo cinematográfico.

Fascínio que se deve, pelo menos em parte, à grande campanha de marketing que acompanhou a escalada mundial do cinema doméstico no começo dos anos 1920. Período que representou também a consolidação de espaços e publicações que visavam diretamente esse novo público consumidor. Observando as campanhas publicitárias e as publicações especializadas da época constatamos que, de uma forma geral, elas se dirigiam a dois públicos distintos. As primeiras se voltavam sobretudo aos pais de família que acompanhavam com a câmera o crescimento dos filhos, as viagens de férias, as confraternizações e que davam continuidade a tradição da fotografia familiar substituindo o instante fotográfico pela imagem em movimento. Para estes, o dispositivo cinematográfico era vendido como instrumento de preservação da memória familiar e como catalisador de encontros felizes que a filmagem e a projeção poderiam proporcionar. Discurso que pode ser reconhecido, por exemplo, na publicidade encontrada na revista cinematográfica *A Scena Muda,* de 1928. Na imagem do anúncio vemos retratado um grupo de pessoas formado por diferentes gerações, crianças, jovens e adultos, que acompanham a projeção de um filme. Sentados ao ar livre, em uma espécie de balcão, ele se distribuem em semicírculo ao redor de um pequeno projetor e se voltam para a tela onde é exibida a imagem de uma mulher que parece se preparar para um mergulho.

Na parte inferior da página vemos também uma pequena imagem que mostra o exato instante do mergulho projetado na tela sendo captado pelas lentes de uma câmara Cine-Kodak pousada nas mãos de uma mulher. Para não deixar dúvidas a legenda que acompanha a fotografia reitera: “Filmando com o Cine-Kodak” e, mais abaixo, “O cinema ao alcance de todos”. As duas imagens da publicidade fecham um circuito: da realização à exibição, a cadeia produtiva do cinema se circunscreve ao interior do universo familiar. À Kodak cabe apenas a tarefa de revelar o filme, dando prosseguimento ao já tradicional *slogan “You push the button, we do the rest”* o anúncio afirma: “Ao se premir o botão o Cine-Kodak registra a ação. Há alguma coisa tão simples? Isso é tudo que se tem que fazer. Acabamos a sua película gratuitamente e devolve-la-hemos pronta para ser projetada”. O lema “cinema ao alcance de todos” aparece reiterado nas noções de simplicidade e praticidade que marcam os anúncios voltados para a comercialização dos dispositivos domésticos de imagem em movimento e não

carrega o sentido de democratização ou popularização do fazer cinematográfico. Cabe lembrar mais uma vez que nos 1920 a câmera Cine Kodak custava no país de origem o mesmo preço de um automóvel Ford e que, portanto, não estava “ao alcance de todos”.

A aproximação entre o carro e a câmera cinematográfica não se dá apenas pelo valor de custo, mas também pelos valores simbólicos. No texto que constitui o corpo do anúncio encontramos a seguinte afirmação: “À sensação de guiar um automóvel de alta velocidade, ao milagre da radio-telefonia e televisão, adiciona-se agora a nova sensação de tirar películas e projetá-las em casa”. Evocando outros símbolos do moderno, o cinema é apresentado pela publicidade como mais um bem de consumo que integra a lista de novidades que modificaram a experiência cotidiana e dos espetáculos na década que ficou conhecida como os “loucos anos 20”. Marcada pela prosperidade econômica, pela efervescência cultural e pelo desejo de progresso, a década de 1920 “propagou o anseio de fundar um mundo novo, fonte de um novo homem, uma nova mulher e uma nova sociedade” (SCHAPOCHNIK: 1998; 571) e trouxe consigo questionamentos e rupturas com antigos hábitos e valores. O cinema era uma das arenas onde os novos padrões de comportamento desafiavam a antiga moral. Registrar a família em imagem em movimento era, até certo ponto, ingressar nesse novo universo e se permitir a identificação com as mudanças trazidas pelos novos tempos.

No entanto, há um jogo dialético na propaganda da Kodak que se dá na relação entre o texto e a imagem. Enquanto o texto explora os valores da modernidade, a fotografia reproduz uma cena há muito tempo familiar. A imagem das diferentes gerações dispostas ao redor do projetor nos remete imediatamente à clássica cena das famílias que, em torno das fogueiras ou lareiras, se encontram ao cair da noite para partilhar histórias, causos e experiências. Na *mise-en-scène* da Kodak, o fogo que aquece e ilumina o ambiente é substituído pela luz do projetor e as narrativas orais pela imagem em movimento. O filme projetado na tela é apresentado como substituto e, ao mesmo tempo, perpetuador das experiências transmitidas ao redor das fogueiras, a subjetividade e a temporalidade da oralidade dão lugar à objetividade e à velocidade das imagens, mas os hábitos tradicionais resistem, e a família sobrevive às mudanças do século XX. Modernidade e tradição se encontram sem se chocar no mundo Kodak.

[13]

1.4) Cinema amador e filmes de família: o cinema doméstico em disputa

Enquanto as campanhas publicitárias investiam na formação de um público consumidor de perfil familiar, outro grupo de compradores se apropriava dos equipamentos "caseiros" para fazer cinema "benfeito". Os cineastas amadores se definiam como um mundo a parte e se diferenciavam dos cinegrafistas familiares levando o cinema a "sério" e mostrando que o cinema não profissional não é feito "somente e, longe disso, das imagens tremidas que um pai faz de seus filhos que começam a andar" (*Objectif Amateur*: 1990). Para estes, havia as publicações especializadas, espaços onde era possível trocar informações técnicas, promover discussões estéticas e conhecer as novas tecnologias disponíveis no mercado. Além das revistas, os cineastas amadores faziam parte de grupos de encontros e podiam se associar a clubes internacionais.

No Brasil, os interessados em cinematografia poderiam encontrar "bons conselhos" nas colunas "Um pouco de técnica" e "Cinema de Amadores", que foram publicadas em períodos distintos na revista *Cinearte*, editada no Rio de Janeiro entre os anos 1926 e 1942

[13] Imagem retirada da revista *A Scena Muda*, 1928

sob a responsabilidade de Adhemar Gonzaga e Mário Behring. A revista especializada na sétima arte era "um claro veículo de divulgação e profunda admiração pelos estúdios americanos, o cinema profissional por excelência" (FOSTER; 47), mas abriu espaço para a produção caseira apostando no cinema amador como um meio de formação de futuros profissionais. As colunas investiam principalmente no aprimoramento técnico dos cinegrafistas, o desenvolvimento do cinema de amadores era visto pelos jornalistas como uma oportunidade para o desenvolvimento do cinema nacional. Os leitores da revista eram instruídos na gramática cinematográfica, recebiam dicas de como posicionar a câmera corretamente, evitar movimentos bruscos e enquadrar a imagem de forma coerente. O público-alvo dessa coluna não eram as famílias "com sua câmera em punho filmando o crescimento dos filhos", mas, sim, "os amadores interessados e engajados na cinematografia (...), aqueles amadores que eram, ou ambicionavam ser técnicos completos" (FOSTER; 48). Na primeira edição da coluna em 1926 o redator afirma:

> O amador deve iniciar a sua prática pela fotografia. Um bom fotógrafo amador, para quem a fotografia não tenha mistérios, com facilidade se iniciará na técnica cinematográfica (…) Um pequeno aparelho fotográfico permitir-lhes-a adquirirem a necessária prática da pose, focalização, estudo dos melhores pontos de vista, tempo, diafragmação e posteriormente os processos de laboratório, revelação, fixagem, reforçamento, enquadrandamento, copia ou impressão (Cinearte: 1926)

A distinção entre os cineastas amadores e familiares é tema recorrente nos artigos de Roger Odin, para quem, ainda que essas duas figuras sejam frequentemente confundidas, possuem uma atitude radicalmente diferente diante da filmagem e das próprias imagens (ODIN: 1999). O autor propõe quatro definições para distinguirmos as produções não profissionais enxergando diferenças fundamentais entre os filmes amadores, realizados no âmbito dos clubes de cinema amador; os filmes militantes, feitos no âmbito da política; os filmes de estudantes, realizados dentro uma instituição de ensino, e os filmes de família, "realizados por um membro de uma família a propósito de personagens, eventos ou objetos ligados de alguma forma à história dessa família, e direcionado ao uso privilegiado desse grupo" (ODIN: 1999; 47 – 89) .

Para distinguir os cineastas amadores dos familiares, Odin evidencia uma diferença de postura, mostrando que enquanto os primeiros declaram querer fazer um cinema de qualidade, os segundos não pretendem sequer fazer um filme. Para o cineasta familiar, filmar é, antes de

tudo, um jogo coletivo que não precisa de mais justificativas do que o momento mesmo da tomada de vista (ODIN: 1995). Nas mãos desse cinegrafista, a câmera é um catalisador, um *go-between* que possui a função de reunir e motivar o grupo. Para Odin, um aspecto que confirma que o momento da filmagem importa mais do que as imagens produzidas é o fato de que muitas vezes os cineastas familiares sequer revelavam seus filmes. Já o cinegrafista amador ambiciona gerar uma imagem "limpa" e "estável" imitando os padrões de produção tradicionais. Odin alega que para se tornar um cineasta amador, o cinegrafista precisa retirar de suas imagens a família, ou se retirar da família para produzir imagens dela. Se quiser reproduzir a estética profissional e fazer um filme "benfeito" o cineasta terá que se colocar de fora, se excluir. Precisará dirigir os integrantes, ajeitar a luz, encontrar o enquadramento adequado, deixar de ser um membro da família para se tornar um diretor.

Odin cita como exemplo o filme *O amador* (1979), do cineasta polonês Kielowski. O filme narra a trajetória de um cineasta familiar que pouco a pouco é tomado pelo desejo de "fazer cinema" e que por causa dessa troca de papéis perde a esposa e a filha. Em uma das cenas citadas por Odin, vemos o personagem filmar sua filha se balançando em uma cadeira, quando a cadeira desmonta, o cinegrafista pede para a mulher não pegar o bebê e continua filmando. "E se ela cair de uma varanda,vai continuar filmando?", pergunta a esposa com raiva. Para Odin, essa sequência define a distinção radical entre os cineastas familiar e amadores, que no fundo sonham em ser profissionais: "filmar sua vida como cineasta é excluir a si mesmo da família, transformar a vida familiar em espetáculo" (ODIN: 1999; 52).

A figura do cineasta amador já foi evocada algumas vezes na história do cinema. O próprio filme de Kieslowski citado acima traz uma visão ácida do seu personagem. Na década de 1960, a cineasta americana Maya Deren publicou um artigo na revista *Film Culture* onde faz uma análise crítica da produção amadora e convoca esses cineastas a deixarem de lado o desejo de imitação das produções profissionais. A realizadora defende a liberdade do cineasta amador (livre de orçamento, de equipe, de esquemas de produção) como potência criativa, desde que este saiba se livrar das amarras dos esquemas tradicionais. Nas palavras finais de Maya Deren, o cineasta amador aparece como um fissurado por novas tecnologias e cego para o papel da criatividade.

> Câmeras não fazem filmes, os cineastas fazem filmes. Melhore seus filmes não pela adição de mais equipamentos e pessoal, mas usando o que você tem para a sua plena capacidade. A parte mais importante de seu equipamento é

> você mesmo: o seu corpo, a sua mente imaginativa, e sua liberdade de usar os dois. Certifique-se de que irá usá-los (DEREN: 1960)

Maya Deren, como cineasta profissional independente e experimental, enxergava na produção amadora uma potência não realizada que era desperdiçada no desejo de reprodução dos padrões clássicos. Ao procurar no cinema profissional um espelho, o cinema amador poderia acabar dominado por uma estética da bricolagem, da perfeição técnica e do trabalho formal. No artigo "Le petit autre" (1999), Gerard Le Blanc investiga as origens pejorativas do termo "amador", o autor mostra que diversas definições encontradas em dicionários retratam o amador como alguém que "exerce atividade de forma negligente ou fantasiosa", como um diletante, "um homem de talento medíocre" que não conseguiu alcançar o *status* profissional. O amador é entendido historicamente como um "artista dos domingos", menos sério e rigoroso que o profissional. Para Le Blanc, o prazer de um artista amador é visto sempre como um divertimento que tem lugar apenas em seu tempo livre (1999; 33 – 45).

De forma geral, o que encontramos nos textos de Odin, Zimmermann e dos outros pesquisadores do grupo é uma separação clara entre o cinema amador e o cinema familiar. O amador é definido como aquele que coloca entre si e o objeto filmado uma distância que torna possível a elaboração de um discurso estético. Ele filma por prazer, nos momentos de lazer, mas almeja um resultado satisfatório. Para isso, o cineasta precisa ter um *savoir-faire*, se interessar pela gramática e pela técnica cinematográfica e estar inserido em uma rede de relações que inclui cineclubes, grupos de encontro, trocas de informações e publicações especializadas. Já o cineasta familiar seria aquele que não se preocupa com a "qualidade" de suas imagens, ele é visto quase como um "*naïve*", o "bom selvagem" que fornece os "documentos brutos"[14] (LE BLANC: 1999; 33-45). Seus filmes revelam o desejo de fixar as evoluções do universo familiar na duração, acumulam sequências de aniversários, das férias na praia, das brincadeiras infantis, que têm por objetivo imortalizar uma felicidade de ordem privada e permitir atestar ao longo do tempo a evolução dessa felicidade. Os filmes de família falam da vontade de permanência, mostram os mesmos gestos, as mesmas pessoas, os mesmos cenários, para satisfazer um desejo compartilhado: organizar a narrativa familiar e testemunhar sua continuidade (LE GALL: 2010; 127-145).

[14] No segundo capítulo da tese problematizaremos esta questão.

A separação entre cinema amador e familiar nos ajuda a identificar a natureza das imagens com que trabalhamos. Por terem atitudes diferentes diante do mundo a ser filmado, os cinegrafistas familiares e os amadores produziram imagens de natureza diferentes. No entanto, em muitos casos, essas atitudes se encontram em um mesmo indivíduo, em momentos diversos. Este é o caso, por exemplo, do cinegrafista Júlio de Mattos. Médico bem sucedido do interior paulista, Mattos comprou sua primeira câmera de filmar nos anos 1920. Animado com a nova aquisição, logo se associou ao clube de cinegrafistas amadores com sede em Nova York, se tornando "*Member of amateur cinema league. The world-wide organization of amateur movie makers*". Homem das ciências, entusiasta da modernidade e do progresso, Mattos descobriu no cinema um prazeroso passatempo, filmou a vida familiar e os eventos marcantes em sua cidade por mais de uma década. Da rotina em família, produziu principalmente imagens da filha Marieta, acompanhando a cada ano o crescimento e as diferentes fases da vida da menina.As filmagens foram realizadas com regularidade até o fim dos anos 1930, quando Mattos faleceu.

Entrevistada em 2011, Marieta Mattos, filha e personagem principal do material do cinegrafista, relembrou os ensaios e as repetidas vezes em que seu pai pedia para ela refazer uma determinada cena. Ela descreveu, por exemplo, a realização de uma filmagem cuja sequência podemos assistir no material. Nela, várias crianças aparecem fantasiadas encenando uma coreografia para a câmera:

> Tinha muita coisa que tinha que ensaiar. Tem uma cena na parte final do filme lá em Piracicaba que é muito boa. Lá na nossa casa tinha um quintal no fundo e teve uma festa no colégio organizada por uma tia minha. Era uma festa de bonecas, tinha umas caixas de bonecas enormes e as menininhas ficavam na caixa, daqui a pouco saíam da caixa e começavam a dançar. Cada uma representando um papel. Eu fiz dois papeis, um era a japonesa, e fiz também um dueto, onde eu fazia o homenzinho. Com roupa à moda antiga... enfim, tudo para o teatro, não é? Fazia muito calor em Piracicaba, e aquilo estava esquentando demais. Resultado: para que meu pai filmasse, ele teve que cortar diversas vezes e refilmar, porque eu não queria ficar com aquele calor da peruca todo na cabeça, mas no fim saiu bonitinho porque ele só colocou as cenas boas (Mattos: 2011).

A fala de Marieta revela o processo de fabricação das imagens. As cenas que assistimos no material de Mattos e que presumimos terem sido realizadas ao "acaso", como mais um elemento de interação familiar, um registro direto e despretensioso, exigiram de Marieta o esforço de uma verdadeira estrela de cinema. Dirigidas, repetidas e editadas, as

imagens de Mattos se afastam da concepção padrão do filme de família. O que está demonstrado, tanto na fala de Marieta como nas próprias imagens, é que Mattos representava diferentes papéis: por vezes se colocava como um participante, um membro da família, chegando até mesmo a passar a câmera para sua esposa para se deixar filmar brincando com a pequena Marieta. Em outros momentos, encarnava o documentarista, o repórter que vai em busca dos últimos acontecimentos e não só os registra, mas os edita, insere cartelas. Há ainda o Mattos diretor de cena, que pede para Marieta repetir diversas vezes a ação até que ele consiga captar o momento de forma satisfatória. Para este Mattos, a estrela principal das filmagens é sem duvida a graciosa Marieta, mas ele dirige também os amigos realizando pequenas *gags* como em *Surpresas de um pescador*, onde vemos um pescador que é diversas vezes surpreendido pelas coisas inusitadas que puxa em sua vara.

[15]

O que desejamos explicitar com os casos do cinegrafista Júlio de Mattos é que as categorias propostas por Roger Odin podem ser dissolvidas e confundidas dentro de uma mesma personagem, principalmente quando tratamos de imagens produzidas no Brasil no início do século XX. A dificuldade de acesso à tecnologia, os custos e o tempo necessários para o cultivo desse *hobby* fazem com que muitos dos nossos cineastas familiares sejam também cinegrafistas amadores associados a clubes internacionais. Menos ortodoxos do que os amadores descritos por Odin, esses cinegrafistas se revezam em diversos papéis, se comportando algumas vezes como diretores de cena, outras como documentaristas e ainda em muitos casos se deixando levar também pelo jogo que caracteriza os registros despojados e sem preocupação das imagens familiares.

O que nos interessa apreender das definições e separações trabalhadas anteriormente é o modo como as diferenças de postura diante do acontecimento filmado se manifestam nas

[15] Filmagens feitas por Júlio de Mattos (1920-1930) – Cinemateca Brasileira. No primeiro *frame* Marieta Mattos no quintal, no segundo a multidão espera pelo General Isidoro dias Lopes em 1930, no terceiro Marieta e um amigo fantasiados fazem uma coreografia dirigida pelo pai.

imagens e de que maneira isso pode interferir no percurso espacial e temporal traçado por elas. Acreditamos que a imagem carrega a marca do gesto inicial que a produziu, o registro despretensioso de uma imagem familiar produz algo diferente de um registro dirigido, repetido e ensaiado. A filmagem de uma viagem de férias tem um caráter diferente dos registros de acontecimentos públicos. Ao trabalhar com os filmes domésticos procuraremos identificar essas marcas que fazem parte do processo original de constituição de cada imagem. Estamos interessados em entender de que forma a motivação do primeiro gesto, aquela que conduz a câmera ao punho, se materializa nas imagens.

O que une as imagens que trabalhamos nesta tese é principalmente o fato de terem sido entendidas como "filmes de família" em diferentes tempos e espaços, seja pelos próprios realizadores, pelos herdeiros, pelos arquivos ou pelos cineastas que as retomaram. Os filmes estudados aqui tiveram sua trajetória marcada por esse "selo" de identificação, o que fez com que fossem tratados e vistos de determinada forma. O que veremos em nossas análises é que em um mesmo rolo de película coexistem intenções e imagens de diferentes naturezas. A definição de Roger Odin, já citada anteriormente, de que os filmes domésticos são essencialmente registros "realizados por um membro de uma família a propósito de personagens, eventos ou objetos ligados de alguma forma à história dessa família, e direcionado ao uso privilegiado desse grupo" (ODIN: 1999), deverá ser tencionada ao longo de nossas análises. Nesta tese optamos por privilegiar a utilização do termo "filme doméstico" em detrimento da expressão "filme de família" por acreditar que esta produção não trata apenas do universo familiar. Nas páginas que se seguirão veremos de que forma a produção doméstica da primeira metade do século XX se relaciona com o cinema produzido a sua volta, como ela foi afetada ou afetou as outras imagens de seu tempo. Mais do que definir um gênero, nos interessa explorar as ambiguidades que habitam as imagens que estudamos.

1.5) Imagens da família: cinema doméstico e cavação

A década de 1920 representa para o cinema um momento de importantes transformações. "Se no final do século XIX ele era visto como um divertimento de feira, essencialmente masculino e popular, passou nos anos 1920 a ocupar espaços de distinção, tomando o teatro e a ópera como paradigma de luxo e organização" (SCHVARZMAN: 2005; 154 -174). Essa transformação não se deu apenas na esfera da recepção, mas, também, na própria linguagem cinematográfica. Ao longo da década de 1910, o cineasta americano D.W.

Griffith realizou diversas inovações que fizeram com que as narrativas cinematográficas assumissem outro nível de complexidade. Com histórias mais longas e elaboradas, o cinema passou a ser entendido não apenas como divertimento, mas como arte, atraindo o público burguês. No Brasil, esse foi um período de "elitização" da experiência cinematográfica. Como mostra a historiadora Sheila Schvarzman, enquanto nos Estados Unidos a exibição e produção persistiam como uma prática de grande alcance popular e se consolidava como importante atividade econômica e cultural "que contribuiu para a inclusão social dos pobres e imigrantes", por aqui, o modelo de cinema que se queria propagar "era avesso ao caráter popular, tanto nas imagens como na frequentação, procurando incentivar os aspectos artísticos da concepção fílmica, o conforto e a opulência nas salas" (SCHVARZMAN: 2005; 154 -174).

Dentro deste contexto de consolidação da linguagem e da experiência cinematográfica como parte dos hábitos das classes média e burguesa, homens e mulheres se atraíam pela ideia de registar em película cinematográfica as cenas da própria vida. Entretanto, é preciso destacar que no caso brasileiro o registro em movimento das famílias pertencentes às elites econômicas e políticas do país não teve seu início na década de 1920. Quando as câmeras em pequeno formato foram disponibilizadas no mercado, o hábito de filmar casamentos, batizados e os mais variados eventos familiares já era praticado pela "nata" da sociedade. No acervo da Cinemateca Brasileira é possível encontrar diversos registros de cerimônias domésticas feitos ainda na década de 1910 protagonizados pelas famílias pertencentes à classe dominante da época. À diferença dos filmes domésticos que formam o *corpus* central de nossa pesquisa, essas imagens foram produzidas por cineastas profissionais que praticavam o gênero da cavação.

A cavação, o principal modo de produzir documentários no período mudo brasileiro[16], consistia no registo feito por encomenda de cerimônias públicas e privadas. Filmes sobre empresas, fazendas "e distintas famílias que exploravam o espaço da vaidade alheia através da imagem cinematográfica. Em geral trata-se da vaidade de ricos e poderosos que podiam bancar os custos envolvidos" (RAMOS: 1997; 177). Em termos temáticos, as cavações podem ser divididas, em linhas gerais, no que Paulo Emílio Salles Gomes definiu como "o berço esplêndido" e "os rituais do poder" (GOMES: 1986). Por "berço esplêndido" são entendidos os filmes que se dedicavam à descrição das belezas naturais brasileira: imagens de cachoeiras, florestas; registros do progresso urbano também são encontrados entre estsa produção. A

[16] *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. Organização Ferão Ramos e Luiz Felipe Mirada. São Paulo: 1997

designação "ritual do poder" se refere aos filmes que se voltavam para eventos políticos: visitas e viagens de autoridades, cerimônias oficias, posses de governadores, entre outras (GOMES).

Silvino Santos, Aristides Junqueira, Alberto Botelho são alguns cineastas que conseguiram produzir graças ao sistema de cavação. Além das belezas naturais e das posses de governadores, os cavadores eram contratados para realizar registros familiares. Na Cinemateca Brasileira encontramos, por exemplo, o filme de Aristides Junqueira intitulado *A Exma. família Bueno Brandão em Belo Horizonte no dia 11 de julho de 1913*. Os registros mostram a comemoração do aniversário do governador Júlio Bueno Brandão. O resumo do material no banco de dados da cinemateca descreve uma típica cena familiar: "Em jardim com caramanchão e pequeno lago artificial com chafariz e patos, circula uma família – homens, mulheres, crianças e bebê, em trajes de passeio, acompanhada de cachorro."[17]

Produzidas por um cinegrafista profissional, filmadas em 35 mm, as imagens de Aristides apresentam algumas diferenças fundamentais em relação aos "nossos" filmes domésticos[18]. Elas retratam um evento que tem em sua origem um caráter privado, a comemoração de um aniversário, mas que é realizado e filmado como evento público a ser compartilhado. As imagens encomendadas aos cavadores pelas famílias "ilustres" pertencem mais à lógica da propaganda, do testemunho e da enunciação da riqueza e da autoridade que marcam os "rituais do poder", do que da perpetuação da memória familiar. No entanto, é interessante notar que no Brasil dos anos 1920 e 1930 as famílias que se filmam são as mesmas que na década anterior se faziam filmadas.

Não é por acaso que os nomes das famílias identificadas na Cinemateca nos remetem às elites brasileiras. Quem estava por trás da câmera eram os mesmos que frequentavam as grandes salas de cinema, a burguesia nacional que sonhava com o progresso do país e levava adiante um projeto modernizador. O poder aquisitivo dos cinegrafistas não é revelado apenas pelos nomes das famílias, mas também pelos planos de viagens de navio, de férias na Europa, de fazendas e passeios de automóveis. Entre a cavação de 1910 e as imagens domésticas de 1920, dá-se um percurso marcado por continuidades e rupturas que não podem ser ignoradas.

A década de 1920 no Brasil representou o alinhamento definitivo do país aos anseios

---

[17] http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/ Consultado em 10 de maio de 2014

[18] Na Cinemateca Brasileira e na Cinemateca do MAM encontramos também filmagens de Aristides Junqueira que mostram a própria família do cinegrafista. Intitulado de *Reminiscências*, o material é mais próximo do registro doméstico, onde há uma clara interação dos personagens filmados com Aristides.

do mundo no esforço de caminhar rumo ao progresso. O Centenário da Independência, comemorado em 1922, foi um dos eventos que serviram para deixar claro o desejo da elite e dos dirigentes políticos de colocarem o Brasil ao lado das nações "civilizadas". O governo do presidente Epitácio Pessoa não poupou esforços para demonstrar com toda a pompa e circunstância que fazíamos parte do mundo "civilizado". "Mudou a face do Rio de Janeiro, então capital federal, para celebrar a data e sediar um importante evento a Exposição Universal do Rio de Janeiro" (CPDOC: 2000). O discurso de abertura da Exposição, proclamado pelo Presidente da República, exaltou um Brasil urbano e industrial. Segundo o discurso do Presidente, o país tinha naquele momento cerca de 30 milhões de habitantes espalhados por um território cortado por 30 mil quilômetros de linhas férreas, 50 mil quilômetros de linhas telegráficas e 60 mil quilômetros de linhas telefônicas. Em sua fala, Epitácio Pessoa destacou também a existência de 1.500 quilômetros de linhas de bondes e cerca de 2.400 jornais e revistas que faziam circular pessoas e ideias nas principais cidades brasileiras. O presidente louvou a organização sanitária, por ele promovida ao instalar o Departamento Nacional de Saúde Pública, e as condições sanitárias do Rio de Janeiro, cidade "sem as epidemias dizimadoras, que eram com razão o terror dos estrangeiros". Citou, por fim, os esforços do país pelo "incremento de sua instrução" (RODRIGUES: 2010; 58)

O empenho do Brasil em se tornar moderno, evidenciado no discurso de Epitácio Pessoa, não estava presente apenas nas palavras proferidas pela classe política, os formadores de opinião também se engajaram neste projeto modernizador. O cinema foi uma das arenas onde essas ideias repercutiram: "as elites e seus letrados estavam em busca de uma identidade, e portanto, de uma fotogenia do Brasil" (SCHVARZMAN: 2000; 1 - 10) . É nesta direção que aponta a famosa *Campanha pelo Cinema Brasileiro,* promovida na década de 1920 pelos jornalistas Adhemar Gonzaga e Pedro Lima. A campanha tinha como objetivo "elevar o cinema brasileiro através dos filmes de ficção, evitando neles, como havia no documentário e na cavação, imagens de populares, negros, índios (...), imagens que distanciavam o Brasil da ideia de progresso" (SCHVARZMAN: 2006; 12). Condenando os filmes documentais e de cavação, as imagens "do berço explêndido" e dos "rituais do poder", esses jornalistas valorizavam a produção dita "artística". Para elevar o cinema brasileiro aos padrões internacionais, Lima e Gonzaga pregavam o cinema americano como modelo de produção acreditando que este atrairia para as salas de exibição um público letrado e com poder aquisitivo. Como afirma Sheila Schvarzman, em suas críticas cinematográficas Pedro Lima e Adhemar Gonzaga

> definem as imagens do Brasil que esses filmes deveriam veicular: modernização, urbanização, juventude e riqueza, evitando o típico, o exótico e sobretudo a pobreza e a presença de negros. As salas de cinema deveriam ser extensões desse mesmo projeto: atestariam o grau de desenvolvimento e civilidade de suas populações (SCHVARZMAN: 2007; 15 - 40).

Na já citada dissertação de mestrado *Filmes domésticos: uma abordagem feita a partir do acervo da Cinemateca Brasileira*, a pesquisadora Lila Foster mostra como pela coluna "Um pouco de Téchnica" a *Campanha do Cinema Brasileiro* chegou ao círculo restrito do cinema doméstico. A pesquisadora afirma que fazendo uso desse espaço, a revista *Cinearte* apostava na formação e na informação dos cineastas amadores, e propagando conselhos técnicos e artístico trabalhava no sentido de distanciar esses novos realizadores das práticas e costumes do cinema de cavação (FOSTER: 2010). No livro *Amateur film: meaning and practice, 1927 – 1977* (um estudo sobre o desenvolvimento do cinema amador na Inglaterra) Norris Nicholson defende a tese de que a formação de uma audiência de filmes caseiros familiarizada com a técnica e a realização cinematográfica poderia ajudar a sustentar e enriquecer a indústria do cinema formando um amplo público consumidor de equipamentos, publicações e filmes. Neste sentido, cinema amador e cinema profissional não são entendidos como dois mundos apartados, mas como peças de um mesmo mecanismo que possuem como finalidade promover a movimentação da indústria do cinema:

> *A film-watching audience, more critically informed about film interpretation through familiarisation with cinematic developments and pratical first-hand experience of making and showing their own material, could, some enthusiastic claimed, could help to sustain and enhance a British cinema indstry* (NICHOLSON: 2012; pg 5).

O interesse por parte da *Cinearte* direcionado ao cinema amador pode ser entendido dentro desta perspectiva. Contudo, além de visar fomentar a indústria do cinema no Brasil, a *Cinearte* colocava em marcha um projeto ideológico que fazia jus aos anseios "civilizatórios" da elite política nacional. Dentro desse contexto, o cinema amador passou a ser uma estratégia pedagógica que tinha como resultado final não só a formação de realizadores, mas a criação de um público de espectadores voltados para o consumo de uma determinada imagem do Brasil. O cineasta amador era mais uma peça que compunha o discurso higienizador da revista *Cinearte,* que atravessava as condições de exibição, recepção e produção das imagens e via nos filmes de cavação "obras de artesanato" que "filmavam com o único escopo da

encomenda e do dinheiro" (SCHVARZMAN: 2007; 15-40) [19]. Na coluna "Um Pouco de Téchnica" os conselhos dados aos interessados em se aventurar na cinematografia reforçavam a ideia de que para isso era preciso dedicação, aprendizado, domínio da técnica e também da estética cinematográfica. Na trecho a seguir, retirado da revista de número 2 publicado em 1926, o colunista da *Cinearte* deixa claro seu descontentamento com a produção nacional, no discurso está presente esse caráter higienizador que ansiava pela produção de uma imagem "limpa" e "estável":

> Um bom operador cinematográfico para "enquadrar" suas cenas tem que estudar o ambiente, surti-lo quase, diríamos, apalpá-lo (...) É mister o artista para descobrir o melhor, o mais favorável, aquilo que só a sua estética foi dado encontrar. É esse o defeito dos nossos operadores nacionais que limitam-se quase sempre a tocar a manivela depois do aparelho focalizado, mecanicamente produzindo por vezes coisas horripilantes, deturpando pontos de vista, mutilando paisagens, apresentando-as sobre o aspecto nada recomendável, quando um exame mais atento mostraria que que não era aquele o ponto mais aconselhável para a colocação da câmera (CINEARTE, nº 2: 1926).

Não deixa de ser curioso, que em meio à *Campanha do Cinema Brasileiro,* os filmes domésticos produzidos pela mesma elite que promovia política e economicamente o projeto de um Brasil moderno, acabem por se configurar como um espaço desviante. Os filmes de família feitos ao acaso se distanciavam do cinema ideal da *Cinearte* tanto na forma como no conteúdo: essas imagens trepidantes imprimem na película, mesmo que despropositadamente, os contrastes e a diversidade que a *Cinearte* tanto queria evitar. Nesses filmes, os negros, os animais ou as belas paisagens não são exaltados ou explorados como exemplos do "exótico", como é o caso da cavação, eles estão na imagem por fazerem parte da experiência cotidiana dos cinegrafistas e, ainda que a câmera não os procure, atravessam o quadro, entram pelas beiradas, são o contexto e o pano fundo sobre o qual se desenrolam os sorrisos e o jogo da interação familiar. Os enquadramentos feitos ao acaso, as mão tremidas e despreocupadas do cineasta doméstico, acabaram por captar o mundo rural e as diferenças sociais que habitavam no seio da estrutura familiar brasileira.

Característica que fica evidente no material da família Alves de Lima, depositado na Cinemateca Brasileira. Nelita Alves de Lima, doadora dos filmes à Cinemateca, era neta de Julita Silva Prado e Antonio Manoel Alves de Lima, casamento que uniu herdeiros de duas

[19] *Cadernos de Ciências Humanas* - Especiaria. v. 10, n.17, jan./jun., 2007, p. 15-40.

importantes famílias paulistanas[20]. Antonio Manoel Alves de Lima (nome que batiza uma escola estadual em São Paulo e a ponte que cruza o rio Paranapanema) foi uma figura influente na história política e econômica do país. Nascido em 27 de julho de 1873, filho de fazendeiro dono de grandes posses em São Paulo e pioneiro na introdução do café brasileiro no exterior, Manoel Alves de Lima deu continuidade ao legado do pai assumindo o cargo de presidente do Instituto Brasileiro do Café, em 1924. A entidade criada para defender os interesses dos agricultores do café desempenhava um papel relevante em um momento em que a economia cafeeira se encontrava diante de novos desafios trazidos pela industrialização. Após a Revolução de 1930, que pôs fim à República Oligárquica e à política do "café com leite" (caracterizada pela alternância de poder entre as oligarquias de São Paulo e Minas Gerais), Manoel Alves de Lima assumiu o cargo de secretário da Agricultura do Estado de São Paulo.

Julita Silva Prado, nome de solteira, era filha de Martinho da Silva Prado Jr, conhecido também como Martinico Prado. Dono de uma das maiores fazendas cafeicultoras do país, Martinico é definido pela historiografia como um representante dos novos perfis sociais que surgiram entre o final do Império e o início da República e que empregaram o modelo de desenvolvimento do interior paulista. Nas palavras da historiadora Ana Carolina Vendrusculo de Sousa, Martinico foi "um ativista político que se fez presente contra um sistema de governo que atrapalhava os interesses dos cafeicultores e, consequentemente, seus interesses; um fazendeiro adepto da modernização agrícola".[21] Na esfera política, Martinico ficou conhecido por seu envolvimento na campanha em defesa da substituição da mão de obra escrava negra pela imigrante europeia. Em 1876, se tornou sócio fundador da Sociedade Promotora de Imigração, uma entidade sem fins lucrativos que tinha como objetivo introduzir o imigrante europeu nas lavouras brasileiras e que o impulsionaria a atuar nos anos seguintes como Deputado na Assembleia Provincial de São Paulo (SOUSA: 2009).

Do casamento de Julita Prado e Antônio Manuel Alves de Lima nasceram quatro filhos: Estela, Jorge, Vera e Antoninho, pai de Nelita[22], a responsável pela doação das

---

[20] Na Cinemateca Brasileira não existem maiores informações sobre o filme, a origem de Nelita Alves de Lima ou sobre as condições de produção do filme. As informações foram coletadas em nossa pesquisa, no segundo capítulo discutiremos essa questão para pensar o modo de preservação e circulação dos filmes de família.

[21] *Histórica* – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo, no 35, 2009. Consultado em dezembro de 2014.

[22] Não há uma identificação exata do cinegrafista da família Alves de Lima, pelas entrevistas com os desdentes tudo indicia que o material tenha sido produzido principalmente por Antoninho, pai da doadora das imagens, no entanto o próprio aparece diversas vezes no filme. Como é comum nos filmes domésticos a câmera era provavelmente operada por mais de um membro da família.

imagens. A união das famílias Prado e Alves de Lima parece consagrar o modelo patriarcal da família brasileira descrito por Gilberto Freyre, cuja origem remonta ao período colonial. Nesse modelo as alianças matrimoniais possuem papel fundamental na expansão dos domínios, na preservação do patrimônio e da herança. Reunindo em um "mesmo corpo várias famílias proprietárias" o matrimônio "tinha o objetivo de unir forças familiares, econômicas e políticas" (QUEIROZ, 1975, p. 172). Nas palavras de Gilberto Freyre:

> Vivo e absorvente órgão da formação social brasileira, a família colonial reuniu, sobre a base econômica da riqueza agrícola e do trabalho escravo, uma variedade de funções sociais e econômicas. Inclusive, como já insinuamos, a do mando político: ou oligarquismo ou nepotismo, que aqui madrugou, chocando-se ainda em meados do século XVI com o clericalismo dos padres da Companhia. (...) Pela presença de um tão forte elemento ponderador como a família rural ou, antes, latifundiária, é que a colonização portuguesa do Brasil tomou desde cedo rumo e aspectos sociais tão diversos da teocrática, idealizada pelos jesuítas – e mais tarde por eles realizada no Paraguai – da espanhola e da francesa. (Freyre: 1994 ; 22-23)

Filmados entre 1929 e 1936, esses filmes familiares retratam os gestos, os hábitos e o entorno de duas famílias que faziam parte, há algumas gerações, das elites econômicas, políticas e sociais do país. Apesar de serem residentes de uma luxuosa mansão no bairro de Higienópolis, na capital paulista, os filmes rodados pelos Prado Alves de Lima são ambientados em sua maior parte em um cenário rural, que através da entrevista com um descendente da família, identificamos como sendo a fazenda de Guatapará[23], pertencente ao ramo Prado. Esta grande propriedade rural era constituída por 16 mil hectares de terra voltados ao plantio de café, de laranja e à pecuária. Como narra Jorge Alves de Lima, primo de Nelita:

> O remanescente das terras era ocupado por plantações sazonais de milho, tomate, batata e algodão, não esquecendo o arroz, que era cultivado nas várzeas e nas terras úmidas que margeavam os brejos. Grandes extensões de florestas virgens abrigavam veados, queixadas, antas, catetos, onças-pardas e ainda umas poucas onças-pintadas. (LIMA: 2013; 8)

Nos anos 1920 e 1930 a fazenda Guatapará foi frequentada por alguns hóspedes ilustres, entre os quais o almirante Gago Coutinho, pioneiro da aviação de Portugal e o

[23] No banco de dados da Cinemateca Brasileira quase não há informações sobre as imagens da família Alves de Lima, a identificação da fazenda e das pessoas que aparecem foi feita em uma entrevista realizada em junho de 2013, em São Paulo, com Jorge Alves de Lima, primo irmão de Nelita, que se reconheceu criança nas imagens.

primeiro aviador a cruzar o Atlântico da Europa para o Brasil, o sultão Hassam II do Marrocos e o rei Alberto I da Bélgica, que veio ao Brasil interessado em conhecer "os sinais do "progresso" tropical e as "belezas naturais do país". Estas visitas não estão registradas no filme da família depositado na cinemateca. No entanto, pelas imagens que sobreviveram, podemos dizer que a fazenda Guatapará não deve ter decepcionado o rei Alberto I. Nos filmes dessa família vemos cenas da bela sede da fazenda, equipada com um chalé e uma refrescante piscina, e imagens de pura "beleza natural". As lentes do cinegrafista familiar captam com exaustão a flora e a fauna da propriedade: floresta, rios, flores, ovelhas, cachorros, cabritos, veados e, até mesmo um jacaré, são flagrados pela câmera. Apesar de ser uma das propriedades mais produtivas do país, não há um único plano sequer das plantações de café ou da colheita da laranja. O trabalho e a produção parecem não interessar ao cinegrafista, que registra a fazenda como um grande parque natural, um ambiente de interação familiar em momento de lazer.

[24]

São esses momento de lazer que vemos na sequência que analisaremos agora. Ela retrata um grupo de jovens adultos que nos arredores da fazenda parte em expedição para praticar a caça. Vestidos à moda europeia, com chapéu de feltro, botas de cano alto e calça comprida, o grupo pesca, caça e cozinha nas margens de um rio. Os animais são exibidos como troféus para a lente do cinegrafista, que registra também o pôr do sol, a imensidão das árvores e o curso das águas. O "berço esplêndido" é impresso na película com um tom bucólico e despretensioso. Seguindo a lógica dos filmes familiares, as imagens da natureza se misturam aos planos fechados sobre rostos envergonhados e corpos extrovertidos que se exibem para a lente em estripolias performáticas.

O tema dessa sequência nos remete a um dos filmes mais conhecidos do período silencioso brasileiro, por ser também um dos poucos sobreviventes, o curta-metragem *Caça à raposa* (1913), de Antonio Campos. No artigo "Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso", Eduardo Morettin se debruça sobre esse pequeno

[24] Material doméstico Alves de Lima, 1920 – 1930. Cinemateca Brasileira.

documentário e nos mostra que ao contrário do que é sugerido pelo título da obra, o centro das atenções do filme não é prática da caça, mas “os indícios de riqueza, como o carro, os funcionários, o cavalo, as vestimentas de equitação e o pequeno círculo social” (MORETTIN: 2005; 125 – 152). Apesar do título e da presença de uma cartela inicial, que informa se tratar do registro da expedição organizada por Olívia Guedes Penteado nos campos do Barro Branco, não há uma única imagem da caça ou do animal caçado. Como mostra Morettin, a prática da caça à raposa na cidade de São Paulo não contava com a participação do bicho, a “raposa” perseguida era na verdade um “cavaleiro habilidoso que partia na frente de todos e era objeto da perseguição” (2005; 125 – 152). No entanto, nem mesmo esse momento é mostrado por Antonio Campos. O filme não registra nenhuma ação ligada ao esporte da caça, não vemos o cavaleiro perseguido, nem os distintos senhores em sua caçada, o que assistimos são situações que servem de mote para a afirmação de um lugar social: entradas e saídas de senhoritas em automóveis, cavaleiros e amazonas desfilando na Av. Paulista, “mas nenhum sinal das peripécias da caçada” (MORETITN: 2005; 125 – 152). O que está colocado neste filme é a demonstração de uma prática restrita a um pequeno círculo de pessoas de “caráter refinado” e que permitia a “representação de um *status* social diferenciado” (MORETITN: 2005; 125 – 152).

Na análise de *Caça à raposa,* Eduardo Morettin reconhece elementos que demonstram que o filme fazia parte de dois registros diferentes: era ao mesmo tempo documentário, exibido nas salas de cinema, e filme familiar para uso doméstico. A partir dessa constatação, o autor descarta a necessidade de classificação do filme dentro de um desses domínios e afirma que “no caso das ricas famílias da oligarquia paulista, a distinção entre público e privado operava sobre limites tênues, esmaecidos pela vontade de ostentar para a população os elementos definidores de sua condição social” (MORETTIN: 2005; 125 – 152). Diante das cenas da caçada protagonizada pelos Prado – Alves de Lima, nos resta indagar se essas imagens estariam também inseridas na lógica da ostentação pública. Integrante da elite cafeicultora paulista, a família Alves de Lima partilha com os senhores de *Caça a raposa* o gosto pelo esporte importado e pela filmagem de seus hábitos. No entanto, com exceção dessas duas características, restam poucas semelhanças entre os dois registros.

Enquanto no filme de 1913 o esporte aparece apenas mencionado no nome e nas cartelas que acompanham a obra, no filme dos Alves de Lima vemos os caçadores em ação exibindo o corpo e a presa para a câmera. Filmada com uma Cine-Kodak por um cinegrafista da família, a caça dos Alves de Lima não lembra em nada a performance social de 1913. O

que assistimos aqui são performances de caráter afetivo, brincadeiras, sorrisos e estripolias feitas não para a câmera, mas para o cinegrafista. Ainda que os cineastas cavadores tenham filmado cenas domésticas e familiares, eles o faziam dentro de uma lógica profissional onde não havia espaço para as interações diretas e descontraídas com o aparelho cinematográfico que caracterizam a produção familiar. Na sequência da caça da família Alves de Lima somos constantemente interpelados pelos corpos filmados que se dirigem sucessivamente para a câmera. A paisagem e os animais disputam nossa atenção com os planos detalhes de olhares fulminantes que hoje identificamos como uma figura de linguagem difundida pela expressão francesa "*regard caméra*".

[25]

A expressão "*regard caméra*" é usada para designar o momento em que a personagem olha diretamente para a objetiva e está no centro de uma dinâmica complexa que se estabelece no ato da filmagem entre o corpo fotografado, o cinegrafista e o espectador. O olhar voltado para a lente denuncia a presença do outro e a consciência do registro pelo sujeito filmado. No cinema clássico de ficção, o olhar para a câmera, ou melhor, a ausência deste olhar, é parte constitutiva de uma estética do apagamento, onde a invisibilidade dos meios de produção é entendida como elemento fundamental para a construção da fruição e da identificação do espectador com a obra projetada. Desde Griffth, que sintetizou operações básicas de um modo de narrar e codificou uma linguagem comprometida com a naturalização da realidade, que entendemos o *regard camerá* como elemento de quebra da narrativa e de perturbação na experiência de imersão na obra. A ausência do olhar direto para o espectador está, portanto, diretamente ligada a ideia de uma "representação natural", como mostra o historiador da arte Michael Fried:

> Na medida em que o modelo aparece completamente absorto em seus devaneios, ele também parece alheio ao fato de estar sendo observado, que é, em linhas gerais, o que Diderot queria dizer quando insistia, em *O filho natural* (1757) e no *Discurso sobre a poesia dramátic*a (1758), seus textos revolucionários sobre o teatro, na necessidade de tratar o observador como se ele não existisse. Não preciso acrescentar que a naturalidade, entendida

---

[25] Material doméstico Alves de Lima, anos 1920 e 1930. Cinemateca Brasileira.

> dessa maneira, tem sido também um ideal da fotografia, baseado na crença universal — na doxa — de que uma pessoa que é pega desprevenida, que não sabe que está sendo fotografada, revelará a "verdade" sobre si, enquanto uma pessoa que tem consciência da câmera inevitavelmente alterará, ou seja, teatralizará sua auto-apresentação. (FRIED: 2010; 181-191)

No caso específico da produção cinematográfica familiar o *regard camerá* acaba por assumir outros papéis. Ao contrário do documentário de observação, que está mais próximo da tradição descrita por Michael Fried, os filmes de família incorporam a teatralização e a autorrepresentação como modo de interação primordial entre filmados e filmadores. Nesta teatralização, o olhar para a câmera, acompanhado na maioria das vezes por acenos, beijinhos e caretas, acaba por se transformar em um cacoete que invariavelmente atravessa a produção familiar e que tem como efeito a imersão do espectador na cena. Aqui, a visibilidade dos meios de produção e a denúncia da presença da câmera não distanciam o espectador do filme, pelo contrário, o olhar para a lente apaga a sensação de mediação e quem assiste as imagens projetadas acaba por se sentir incluído no momento da filmagem. A teatralização dá lugar à sensação de comunicação direta entre personagem e espectador.

O olhar para a lente transforma o *status* do espectador que passa de testemunha a cúmplice da ação flagrada. A provocação dessa cumplicidade faz com que ele experimente a ilusória sensação de estar sendo refletido nos olhos dos personagens. É esse estranho sentimento que atravessa a experiência do visionamento das imagens familiares. A profusão de olhares voltados para a lente nos transporta para um mundo onde as imagens enxergam, onde os homens de um outro século são capazes de nos retribuir o olhar. Ilusão que é intensificada pelo olhares carregados de intenção, pois não é a câmera que veem, não é a lente o objeto do olhar, na *mise-en-scène* do filme doméstico os olhares cruzam a objetiva e reconhecem atrás dela o marido, a mulher, o pai, o irmão, o amigo. Nós, espectadores que os recebemos agora, somos meros intrusos em uma relação que se deu no momento presente da tomada.

É nesta condição de intrusos que observamos a família Alves de Lima nesse "paraíso perdido" chamado Guatapará. Ao contrário do filme *Caça à raposa,* de Antonio Campos, as imagens dos Alves de Lima foram realizadas dentro do universo privado e para o consumo interno, sua publicização se deu pelo trabalho do tempo. A relação íntima entre quem filma e quem é filmado transborda em cada plano, caraterística fundamental que diferencia os filmes de família dos documentários de *cavação,* que como afirma Sheila Schvarzman, "possuíam

uma relação quase sempre muito respeitosa e cerimoniosa com o objeto filmado" (2011; 50). A aproximação entre as caças de 1913 e dos anos 1920 nos permite entender o lugar peculiar ocupado pelos filmes de família na história do cinema brasileiro. Por um lado, se diferenciam da *cavação* por portarem os vestígios de uma intimidade que estava ausente da primeira produção, por outro, perpetuam a seu modo a representação da classe dominante, do "berço esplêndido" e dos "rituais de poder" que caracterizaram as imagens do cinema brasileiro dos primeiros tempos.

1.6) Imagens em trânsito: cinema doméstico e travelogues

Nem só de imagens de belas fazenda são feitos os filmes domésticos brasileiros, mas é inegável que este seja um cenário corriqueiro, uma imagem reiterada na produção da primeira metade do século XX. Uma simples busca com o vocábulo "fazenda" na base de dados de Filmes Domésticos da Cinemateca Brasileira leva a 57 entradas diferentes. Como no caso de Guatapará, outras grandes e conhecidas propriedades serviram como cenário privilegiado dos filmes familiares. Um bom exemplo são as famosas fazendas de Chacrinha e Campo Alegre, localizadas no Estado do Rio de Janeiro na região do Vale do Paraíba. Capturadas pelas lentes do fotógrafo Marc Ferrez no final do século XIX (que explorou a complexidade da estrutura fazendária revelando o trabalho dos escravos no eito, o funcionamento do engenho e o sistema de secagem do cafés), as fazendas reaparecem nos anos 1920, 1950 e 1960, nos filmes domésticos rodados por dois cinegrafistas de estilos e gerações diferentes: Alberto de Sampaio e Geraldo de Oliveira Castro.

Assim como no material filmado pelos paulistas Alves de Lima, as fazendas retratadas por esses cinegrafistas são o lugar do encontro, do prazer e da comunhão dos diferentes clãs formados por parentes, coparentes e amigos. Mas se a casa grande aparece como o cenário primordial da origem familiar, os destinos buscados pelos cinegrafistas são os mais variados. Belas praias e grandes cidades espalhadas pelos diversos continentes se embaralham nestes filmes domésticos entrecortadas por planos mareados pelas ondas do mar e longos *travellings* transportados por vagões de trem. Partilhando seu tempo livre entre o rural e o urbano, entre a costa e o interior, entre o Brasil e o mundo, os cinegrafistas amadores partiram em viagem com a câmera em punho, reproduzindo um velho hábito conhecido do cinema.

O filme de viagem ganhou nome no início do século XX, quando em 1903 o

empreendedor americano Burton Holmes anunciou a projeção de seus *travelogues* (MUSSER: 1990). Holmes ficou famoso ao viajar pelos Estados Unidos ministrando palestras "ilustradas pelas mais variadas imagens" com o objetivo de oferecer um "entretenimento educacional refinado" (BALTAR: 2013; 263 – 279). O programa proposto por Holmes era composto de fotografias, *slides* e vistas animadas capturadas em diferentes partes do mundo pelos cinegrafistas contratados pelos Irmãos Lumiére, pela Pathé e pela Edson Company. As imagens projetadas eram acompanhadas de "valiosos comentários" e informações fornecidas pelo próprio Holmes, uma atração direcionada a um público intelectualmente exigente "que não se satisfazia com o mero entretenimento" (RUOF: 2006). No livro *Virtual Voyages: cinema and travel,* Jafferey Ruof mostra que o *travelogue* foi um dos gêneros mais populares dos primeiros anos do cinema e é provavelmente o gênero mais preparado pelas práticas pré-cinemáticas (RUOF: 2006). As expedições e viagens retratadas no *travelogue* já apareciam como um tema recorrente nos panoramas europeus do século XIX[26], que incorporavam o discurso imperialista e colonizador reafirmando estereótipos presentes no imaginário da época.

Inicialmente usadas como mais uma ferramenta para ilustrar as *"travel lectures"* (palestras oferecidas por Burton Holmes e outros conferencistas que viram nas imagens em movimento uma possibilidade de unir espetáculo e instrução), as vistas animadas passaram aos poucos a ser a atração principal do programa. Em "Saber em viagem - os *travelogues* no amálgama entre realidade e espetáculo", Mariana Baltar afirma que a partir da década de 1920, momento em que o cinema passou a se configurar como uma industria, os *travelogues* começaram a exibir uma "narrativa mais estruturada, dispensando, de certa maneira, o comentário e a palestra, incorporando-o através de alguma linearidade narrativa que recontava os passos da exibição, através de intertítulo e posteriormente, de uma locução em *voz over*" (BALTAR: 2013; 263-279). A sofisticação da narrativa permitiu que os filmes se tornassem mais longos e incorporassem personagens, que em geral apareciam na forma de expedicionários e cientistas que se aventuravam por regiões remotas do planeta. Como afirma Sheila Schvarzman, ainda que filmados na África ou na América do Sul, os *travelogues* focavam na jornada dos europeus e americanos explorando a ideia da viagem e aventura

[26] Os panoramas eram uma espécie de pintura mural em tamanho gigantesco, colocada, em geral, sobre uma estrutura giratória em torno de uma plataforma central. Provocavam a sensação de imersão no espectador que tinha a impressão de estar vendo o universo representado pela pintura acontecer diante de seus próprios olhos. O panorama foi o dispositivo imagético de comunicação de massa que dominou a Europa ao longo do século XIX, inaugurando uma nova forma de consumo e de arte, ele trouxe para o espaço coletivo uma experiência que até então era exclusividade da elite (PARENTE: 2007).

como "sinônimos de demonstração de superioridade moral, social e física do colonizador sobre o colonizado" (HALL apud SCHVARZMAN: 2011; 46 – 64) .

A consolidação dos filmes de viagem como um gênero cinematográfico com modelos narrativos e linguagem própria (em artigo citado anteriormente a pesquisadora Mariana Baltar mostra que além da inserção dos letreiros, o *travelogue* passou a trabalhar a dramaticidade buscando inserir situações cômicas, de ação ou emoção envolvendo os personagens-expedicionários) coincidiu com o lançamento no mercado da tecnologia cinematográfica voltada para a produção doméstica. As relações entre o *travelogue* e o cinema amador foram amplamente exploradas por Patrícia Zimmermann em "Geographies of desire: cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film". Neste artigo, Zimmermann analisa filmes amadores americanos realizados no Iraque, na China e na África, buscando entender de que forma estas imagens "especificam micropráticas do imperialismo, da colonização e das diferenciações de raça" (1996; 85-98). Para a autora, enquanto os *home movies* feitos nos Estados Unidos exploravam a esfera privada da casa ocidental, burguesa, familiar e branca, os filmes amadores de viagem escapavam do universo privado para uma fantasia pública, exotizada e orientalizada (ZIMMERMANN: 1996).

Em seu texto, Zimmermann analisa uma série de propagandas e publicações voltadas para o cinema doméstico que exploravam as relações entre mobilidade, viagem e cinema. A autora mostra que o discurso estético presente nas publicações dos anos 1930 buscava definir um estilo apropriado capaz de capturar a mobilidade da viagem ao mesmo tempo em que oferecia um "equilíbrio visual". Entre as estratégias recomendadas pelos especialistas que deveriam ser utilizadas pelos amadores para alcançar esse "equilíbrio" estavam: a valorização de vistas que não se encontravam em casa, o uso do plano panorâmico para o registro da paisagem e a filmagem às escondidas dos nativos em seus hábitos cotidianos. Zimmermann mostra que os artigos apontavam para a necessidade de se produzir "agradáveis composições", e alguns colunistas recomendavam, ainda, que os viajantes cinegrafistas deveriam se esforçar para pensar por sequência com a finalidade de dar uma ordem narrativa a suas imagens. Os articulistas sugeriam que a própria viagem deveria ser vista como uma sequência narrativamente estruturada, que começava pela partida, depois a chegada, as experiências, o ponto alto e o final com o retorno (ZIMMERMANN: 1996).

A produção doméstica analisada no artigo de Zimmermann carrega semelhanças aparentes com os *travelogues* do início do século. Além da própria temática da viagem, esses

filmes comungam de um mesmo ponto de vista que parte do centro para a periferia. Zimmermann destaca em suas análises que o advento da tecnologia amadora ocorreu no mesmo momento em que se deu o crescimento do turismo para os países periféricos. Para a autora, as imagens domésticas de viagem ajudaram a definir o imaginário social sobre o outro delimitando as fronteiras identitárias de uma *"white nation"* (1996). Nesse sentido, essa produção é entendida como um prolongamento das imagens produzidas desde os panoramas do século XIX, ela atualizaria no movimento o olhar do colonizador sobre o colonizado. A partir dessa perspectiva nos interessa investigar em que medida os filmes domésticos brasileiros produzidos na primeira década do século XX reproduzem o modelo explorado por Zimmermann e até que ponto podem ser relacionados com os *travelogues* e com a tradição de filmes de viagem.

Antes de entrarmos no caso específico do Brasil, é importante destacar que a produção dos *travelogues* esteve profundamente ligada ao desenvolvimento dos transportes e da cultura de massa. Em *Virtual Voyages,* Jefferey Ruof nos lembra que as formas de representação industrializadas, tais como a fotografia, o jornal ilustrado e o próprio cinema, cresceram em consonância com as novas formas industrializadas de transporte (trem, carro, barcos a vapor), e que esses componentes do mundo moderno se interceptaram nas práticas da viagem, do colonialismo e do turismo. Para o autor, é no epicentro dessas forças que encontramos o *travelogue* (RUOF: 2006). O já citado Burton Holmes costumava dizer que "fez mais do que qualquer outro para incentivar as pessoas a viajarem, com exceção de Henry Ford" (HOLMES in RUOF: 2006). Dentro do contexto de desenvolvimento de uma cultura moderna, da qual a viagem e o lazer são partes constitutivas e onde, como afirma o sociólogo John Urry, "agir como turista é uma das características definidoras do ser "moderno" (URRY: 2001; 10), os *travelogues*, apesar de veicularem uma ideia de instrução mais do que de diversão, acabaram por fomentar não só o desejo da viagem, mas também de sua documentação.

É nesse sentido que reconhecemos continuidades entre o modo de produção profissional de filmes de viagem e o cinema doméstico. Essas duas formas de representação fazem parte do que Tom Gunning denomina como "obsessão em documentar a viagem em imagens". Em artigo intitulado "The whole world within reach", publicado também no livro *Virtual Voyages,* Gunning defende a ideia de que o *travelogue* é apenas mais uma tecnologia de captura das *"foreings views"*. Ao lado dos catálogos de viagem e dos cartões-postais, que foram uma verdadeira febre na virada do século XIX para o XX, os *travelogues* faziam

circular imagens do mundo em um momento em que o próprio conceito de viagem se tornava intrinsecamente ligado a produção de imagens. Para Gunning, na era moderna a imagem se torna a própria forma de estruturar a jornada e até propõe um substituto a ela, viajar passa a ser uma maneirade se apropriar do mundo por imagens (GUNNING: 2006). É dentro desse contexto que entendemos a produção de filmes domésticos de viagem da primeira metade do século XX, eles fazem parte dessa obsessão moderna identificada por Tom Gunning e são mais um instrumento utilizado para trazer o mundo ao alcance das mãos.

No caso específico do nosso *corpus* de imagens, a primeira questão que nos chamou atenção é o fato dos nossos cinegrafistas, ao contrário dos casos analisado por Zimmermann, não terem reproduzido em suas filmagens a busca pelo exótico e pelo pitoresco que atravessa a produção dos *travelogues*. O olhar impresso nessas imagens parece buscar justamente o seu contrário, partindo da periferia para o centro, os amadores em férias fizeram o caminho de volta percorrendo ao revés a jornada dos cinegrafistas-expedicionários europeus e americanos. No artigo "*Travelogue* e a cavação no Brasil pitoresco de Cornélio Pires", Sheila Schvarzman investiga as interseções entre a produção do cavador Cornélio Pires e o formato do *travelogue*. A autora se debruça sobre o filme B*rasil Pitoresco: viagens de Cornélio Pires* (1926), realizado ao longo de uma viagem que partiu de São Paulo em direção a Pernambuco e onde o cineasta "fez questão de só filmar aspectos típicos, danças e exercícios de capoeiragem, trabalhos de vaqueiros e hábitos de cangaceiros, em suma: coisas pitorescas do Brasil"[27]. Ao analisar essa produção, Schvarzman ressalta que o olhar do viajante colonizador presente no *travelogue* se reproduz no olhar de Cornélio Pires sobre o próprio país. Como afirma a historiadora:

> O cinema funciona como captura e exibição do desconhecido, mas também como afirmação nacional daqueles que detêm o poder de registrar imagens: seja ele o colonizador que recorta o mundo a partir de sua objetiva e afirma-se superior ao colonizado, seja ele habitante do próprio país onde o registro das imagens funciona como o motivo central do orgulho e ufanismo (SCHVARZMAN: S/D/P; 1- 21).

As filmagens de viagens exploratórias pelo "Brasil profundo" não foram realizadas apenas por Cornélio Pires, este é um tema caro ao cinema brasileiro da primeira metade do século XX. Mesmo antes da década de 1920, o militar, fotógrafo e cinegrafista Luiz Thomaz

[27] Sinopse do filme retirado da base de dados da Cinemateca Brasileira: http://cinemateca.gov.br/cgibin/wxis.exe/iah/IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=002731&format=detailed.pft consultada em 30 de outubro de 2014.

Reis já havia se aventurado por regiões remotas do Brasil acompanhando a Comissão Rondon, que tinha como missão a implantação de linhas telegráficas no noroeste brasileiro como estratégia de fixação e integração do território nacional. Influenciado pelo positivismo e pelo espírito científico das expedições do século XIX, Cândido Mariano da Silva Rondon, chefe e idealizador da comissão que carregou seu nome, levou consigo militares, engenheiros, botânicos e geógrafos responsáveis por estudar a fauna e a flora das regiões que atravessavam. Os cientistas da comissão eram encarregados também de fazer levantamentos topográficos, geográficos e etnográficos "da cultura material de alguns grupos indígenas e medições antropométricos dessas populações" que encontravam na expedição (TACCA: 2012).

Em 1912, a expedição passou a contar com a Secção de Cinematographia e Photographia da Comissão Rondon, da qual o cinegrafista Luiz Thomaz Reis foi o principal integrante. Em "Luiz Thomaz Reis: da selva a metrópole", o antropólogo Fernando da Tacca ressalta que a

> documentação em material fotossensível foi uma ação inovadora para os padrões da época, necessitando altos investimentos e apropriação de uma tecnologia especializada inexistente no país, principalmente se levarmos em conta que o uso desse material se daria em péssimas condições ambientais, no sentido das dificuldades de transporte e também da alta umidade (TACCA: 2012; 2 – 21).

O esforço empregado na documentação da expedição tinha como objetivo divulgar os resultados da Comissão e alimentar o "espírito nacionalista" de uma "elite urbana sedenta de imagens e informações sobre o sertão brasileiro" (TACCA: 2012; 2– 21). Após a entrada na Comissão, Luiz Thomaz Reis produziu mais de vinte filmes de viagem onde se concentrou em mostrar a vida e os costumes dos povos indígenas do Brasil. Entre seus filmes mais conhecidos podemos citar os documentários *Rituais e festas Bororó* (1917), *Ronuro, selvas do Xingu* (1924) e *Parimã, frontiras do Brasil* (1927), que têm como tema central o índio e seu habitat. Por vezes os indígenas são apresentado como o "bom selvagem", o mito de origem do Brasil; em outras, como povos "pacificados" pela civilização, como no caso do filme de 1924 em que os índios são vestidos um a um pelos integrantes da comissão (TACCA: 2012). Realizados por uma equipe brasileira, esses filmes reproduzem, como no caso de Cornélio Pires, o olhar do colonizador sobre o colonizado, operando em uma linha de tensão entre o projeto civilizatório e o encanto com as culturas chamadas "primitivas".

As imagens encontradas nos filmes de Cornélio Pires, Reis e outros cinegrafistas profissionais que se aventuraram em realizar os *travelogues* à brasileira têm pouco em comum com as imagens que encontramos na produção doméstica em situação de viagem. Na mesma década em que Luiz Thomaz Reis se embrenhava pela Amazônia a fim de registrar os índios do Brasil, a família Alves de Lima partia para a Europa e trazia para casa impresso na película vestígios do mundo "civilizado". Em viagem pela Espanha antes da Guerra Civil (1936 - 1938), a família registrou uma tourada na recém-inaugurada praça de touros Las Ventas, em Madrid. Além da capital, é possível reconhecer nas imagens que o roteiro da viagem incluiu visita à fortaleza de Alhambra, em Granada, e à cidade de Toledo. Mas nada mais, os filmes de viagem dos Alves de Lima são vestígios trepidantes de passeios de carro e paradas em pontos turísticos. Sem uma sequência lógica, compostos de planos rápidos e em constante movimento, eles são agitados cartões postais que funcionam como uma evidência da viagem, uma prova de sua realização. Se concentram em registrar a arquitetura dos pontos turísticos, avenidas importantes e panorâmicas de paisagem. Não exploram a vida ou os hábitos dos lugares que capturam. Esses filmes não respeitam a integridade e a linearidade da jornada, não há, como no *travelogue*, a vontade de criar uma narrativa coesa capaz de reproduzir o trajeto da viagem.

[28]

É importante destacar que, assim como no universo do cinema doméstico americano analisado por Patrícia Zimmermann, encontramos no Brasil, no âmbito das publicações direcionadas aos cinegrafistas amadores, artigos que abordaram diretamente o registro das viagens de férias. Os artigos orientavam, como no caso das colunas publicadas na América do Norte, os novos cinegrafistas visando o alcance do tão desejado "equilíbrio visual". Na coluna "Cinema de Amadores", publicada no número 10 da revista *Cinearte* de 1930, o articulista Sérgio Barreto Filho aconselha o amador a "organizar um plano cinematográfico, do mesmo modo como pensaria em organizar plano de visitas feito em cada país". Ao registar sua "viagem de recreio ao exterior", o cinegrafista deveria buscar filmar de forma planejada

[28] Família Alves de Lima, vigem para a Europa. Cinemateca Brasileria.

para que houvesse "o aproveitamento máximo de seus filmes, de modo que se transformem não só em uma recordação de viagem, agradável para o amador, como também em filme interessantíssimo, de gênero educativo, para os próprios amigos". Para o responsável pela coluna, "não existe método mais falho e sem interesse, como filmar os aspectos de um país, de torto e a direito, sem ligação entre si" (CINEARTE, 1930, nº 10).

Chama atenção no discurso da coluna "Cinema de Amadores" a reprodução de noções que, como apresentamos anteriormente, são centrais na compreensão dos filmes *travelogues*. A concepção de um "gênero educativo", tão cara a essa produção, reaparece na fala do colunista que entende o cinema amador como uma ferramenta de conhecimento do mundo e de transmissão de novas experiências. Como fica claro no trecho citado no parágrafo anterior, o cinema doméstico, apesar de praticado em momento de "recreio" e voltado para o consumo "dos amigos", para usar expressões do próprio autor da coluna, deveria ser exercido com método e rigor. O discurso valoriza a dimensão educativa do cinema em detrimento de sua dimensão afetiva e memorial, as imagens produzidas na viagem não são vistas como *souvenirs* ou repositórios de lembranças para o futuro, elas são edificadas como artefatos do presente dotadas de finalidade e eficácia.

Ao longo do artigo, o colunista aborda questões técnicas, estéticas e temáticas. Sempre cioso da qualidade visual das imagens, ele aconselha que os cinegrafistas amadores levem consigo "pelo menos três tipos de lentes com focos diversos; a F 3,5 uma telephoto e uma lente mais rápida como a F 1,9 para lugares mais sombrios", além de grande quantidade de filme virgem. Em diversos momentos se refere aos "panoramas executados vertiginosamente" como "erros bem conhecidos", e afirma: "O viajante, em geral, deseja filmar aquilo que lhe agrada, que o interessa. Templos, catedrais, monumentos históricos e antigos. Quando arranjado com inteligência não há dúvida de que filme lhe sairá perfeito" (CINEARTE, 1930, nº 10). No que se refere aos temas de interesse, o autor elenca uma extensa lista de situações que devem ser privilegiadas pelos cinegrafistas viajantes. "O modo de calçar-se, vestir-se, pentear-se empregados por um determinado povo, as cerimonias religiosas, os festivais nacionais e as reuniões populares são assuntos excelentes para qualquer filme de contraste". E acrescenta que "uma série de apanhados sobre os costumes dos camponeses, os usos das mulheres, a vida das crianças, a polícia, o exército e a armada de diversas nações, seria de extraordinário valor". No entanto, ele ressalta

> os assuntos desse gênero têm grande valor quando realizados debaixo de um *ponto de vista* [grifo meu], e não ao azar e sem ideia determinada. O

> importante é determinar o tipo de coisas, as pessoas que se deseja gravar em película, e encadea-las então convenientemente para fazer-se um filme (CINEARTE, 1930, nº 10).

As temáticas sugeridas por Sérgio Barreto aos cinegrafistas amadores em viagem nos remetem hoje ao que comumente identificamos como o gênero "documentário", termo que foi cunhado pelo teórico e cineasta inglês John Grierson em 1926. Neste ano, Grierson escreveu uma crítica no jornal *New York Sun* analisando o filme *Moana,* de Robert Flaherty, onde afirmou que por se tratar de um relato visual da vida cotidiana dos jovens polinésios, o filme tinha um valor documental[29]. O emprego da palavra "documentário" veio acompanhado da defesa do papel educativo do cinema. Grierson argumentava que ao dramatizar os problemas e suas consequências de um modo compreensível, o cinema poderia ajudar o cidadão a superar as dificuldades sociais e defendia "que os filmes deveriam servir a propósitos educacionais e de elevação moral e espiritual". (GRIERSON apud FIRST: 1996; 97 – 102).

A defesa de Grierson não era nova, como pudemos ver até aqui, o potencial educador do cinema foi reconhecido desde sua origem, quando as vistas animadas foram incorporadas nas *lectures* de Burton Holmes e de outros palestrantes. A novidade estava na forma de se fazer esse cinema e na sofisticação dessa linguagem, que se tornava um poderoso artefato pedagógico e de propaganda. O reconhecimento de Flaherty como figura seminal do gênero documentário não pode ignorar que mesmo antes de *Nanook do norte,* o cinema já se voltava para o registro do outro e seus hábitos. Em *Virtual voyages,* Jefferey Ruoff afirma que o *travelogue* representou um papel central na consolidação do filme documental e etnográfico, e que o próprio Grierson reconheceu no gênero o primeiro capítulo da história do documentário. A novidade trazida por Flaherty não estava tanto no tema que filmava, mas na forma como filmava. E foi justamente essa a característica reconhecida por outro colunista da revista *Cinearte*. O mesmo filme que deu origem ao termo documentário recebeu boa crítica na revista brasileira de 1927 na seção "A tela em revista". O parágrafo dedicado a estreia do filme faz um contraponto entre a produção de Flaherty e os filmes realizados no Brasil:

> O homem perfeito (Moana) – Mais um filme de Flaherty, o conhecido expedicionário que nos deu "Nanook do Norte" (...). Não é tão interessante como seu filme anterior. Descreve a vida dos nativos na ilha Samôa, arquipélago da Polinésia, apanhando uma família para os principais

[29] Na década de 1930 Grierson publicou ainda um texto intitulado *First Principles of Documentary*, onde defendia o documentário como um meio capaz de "capturar a cena viva", "selecionando da vida em si mesma".

> carcacteres (personagens), pretexto apenas para o maior interesse do filme, seguindo a técnica de fazer filmes naturais, no Brasil tão mal feitos (CINEARTE: 1927).

Ao lermos a crítica de *Moana,* de 1927, e a coluna "Cinema de Amadores", de 1930, surge um primeiro questionamento: como a mesma revista que havia se lançado na *Campanha pelo Cinema Brasileiro* e criticado veementemente os filmes de cavação e as filmagens ditas "naturais", pôde elogiar o cinema de Flaherty e incentivar a produção de filmes de viagem? É verdade que a crítica à cavação era dirigida em grande parte a seu modo de produção, filmes feitos por encomenda, mas não podemos esquecer que ela atacava também o tipo de imagem que esse cinema produzia, uma fotogenia do Brasil que não condizia com a ideia de progresso que se queria propagar. O que notamos é que tanto nos textos da boa crítica ao *Moana* como nas colunas voltadas ao cinema amador que tratam dos filmes de viagem ecoa um mesmo discurso: nessas passagens a imagem documental é valorizada desde que seja "benfeita", controlada e "visualmente equilibrada". O projeto estético e ideológico da *Cinearte* fazia concessões ao cinema de cunho documental desde que esse cumprisse sua função educativa e respeitasse as regras canônicas do cinema. Afinal, como afirmou Sérgio Barreto em sua coluna, para a *Cinearte* esse gênero só "tem valor quando realizado debaixo de um ponto de vista".

Apesar dos conselhos propagados pelo colunista, é raro encontrar na produção doméstica da primeira metade do século XX filmes que façam jus aos anseios da *Cinearte*. A instabilidade das imagens e "os panoramas vertiginosos" parecem ser a grande marca dos filmes domésticos de viagem. Nesse sentido, grande parte dessa produção se afasta não só do ideal da *Cinearte* como do gênero *travelogue*. Os filmes de viagem domésticos são, em sua maioria, "filmes-turistas", eles registram acima de tudo o gozo da vigem e o prazer compartilhado em novos cenários. Quando se voltam para o ambiente é quase sempre de forma superficial, filmam principalmente os marcos que permitem reconhecer as localidades visitadas, alguma movimentação de rua, um belo pôr do sol.... O equilíbrio visual e narrativo, a coerência da jornada, a intenção educativa da filmagem, a curiosidade sobre o outro e seus modos de vida, quando aparentes, se apresentam na forma de esboço, estando subordinadas à logica do afeto e da produção de evidencias.

É o caso dos filmes realizados pelo cinegrafista doméstico Geraldo Mendes de Oliveira Castro. Os filmes da família Oliveira Castro, depositados no Rio de Janeiro na

Cinemateca do MAM, possuem em comum com o material da família paulistana Alves de Lima o cenário primordial da fazenda e o registro das viagens de férias. Filmados ao longo de várias décadas pelo mesmo cinegrafista, esses filmes domésticos mostram a família de Geraldo basicamente em duas situações: na propriedade familiar de Chacrinha, no Vale do Paraíba, e em viagens de férias pelo mundo. A propriedade foi adquirida pela família Oliveira Castro apenas em 1901, no entanto, a origem de Chacrinha remonta mais uma vez ao período colonial (NOVAES: S/D/P; 399 – 414). Em "A paisagem da fazenda cafeeira através da iconografia do século XIX", o pesquisador Adriano Novaes resgata a história desta propriedade e de outas fazendas do entorno que foram adquiridas em um único leilão por Alvares Mendes de Oliveira Castro, pai do nosso cinegrafista Geraldo. Seguindo a vocação cafeeira da região, Chacrinha e as terras vizinhas foram utilizadas durante décadas para a produção do café empregando mão de obra escrava, com o tempo, e passando pelas mãos de diferentes famílias, as fazendas diversificaram um pouco a produção, direcionando-se principalmente para a criação do gado. Segundo Antonio de Oliveira Castro, filho de Geraldo, no início do século XX Chacrinha possuía mais de trezentos colonos engajados na produção de lacticínios e no cultivo de café. Os empregados que trabalhavam na lavoura e na pecuária eram em sua maioria descendentes de escravos que após a lei Áurea permaneceram nas mesmas terras com o *status* de homens livres e pobres[30].

Como veremos adiante mais detalhadamente, Chacrinha e as outras propriedades vizinhas pertencentes aos Oliveira Castro foram filmadas nos anos 1920 pelo fotógrafo amador Alberto de Sampaio, parente de Geraldo. Advogado de profissão e aficcionado por fotografia, Alberto tinha um olhar sensível e treinado e realizou belos enquadramentos do trabalho na fazenda[31]. Ao contrário de Alberto, Geraldo de Oliveira Castro, que começou a filmar nos anos 1950, não cultivava uma relação estreita com a produção de imagens, seus filmes possuem um ritmo afobado, raramente encontramos um plano contemplativo, a câmera nunca vai ao tripé, e a filmagem acontece como se fosse uma extensão natural do corpo. Engenheiro, casado com a bela paranaense Maria Helena, Geraldo comprou a câmera 16mm para filmar a mulher e os filhos. Seu filho Antônio afirma lembrar-se das filmagens e das projeções em família, mas não guardou os equipamentos do pai, já falecido. Em 2014, ao assistir as filmagens paternas exclamou: "O que eu vejo nessas imagens é nossa... como a

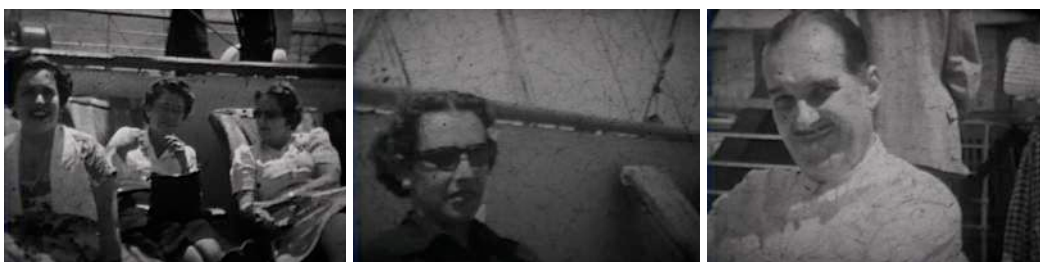
---

[30] Antonio de Oliveira Castro em entrevista concedida em 2014.

[31] Mais adiante falaremos com mais detalhes da trajetória de Alberto Sampaio, fotógrafo amador dono de uma extensa coleção de fotografias analisadas na tese *Lentes da memória: a fotografia amadora e o Rio de Janeiro de Alberto de Sampaio (1888-1903),* defendida pela pesquisadora Adriana Maria Martins Pereira no curso de História Social da Universidade de São Paulo.

gente era feliz. A gente tinha vida de rei!"[32]. A "vida de rei" que tanto impressionou Antonio pode ser traduzida na forma como o ambiente aparece nas filmagens. Assim como no caso das imagens produzidas pelos paulistas Alves de Lima na fazenda Guatapará, Chacrinha é retratada como um parque natural, nos filmes de Geraldo não há um único plano que possa ser associado ao trabalho, tudo é lazer. Na fazenda, Geraldo filma o jogo de afeto e a interação familiar com o ambiente, banhos de cachoeira, caminhadas na mata, cavalgadas, piqueniques no jardim, dança de roda. São as férias de verão com os filhos, sobrinhos, primos...

É essa mesma lógica que vai guiar as filmagens de Geraldo pelo mundo. Fosse nos campos brasileiros, nas capitais europeias ou nas planícies argentinas, o cinegrafista buscava retratar o afeto e a felicidade familiar experimentada em diferentes cenários. O mundo aparece como grande parque de diversões. A primeira viagem registrada por Geraldo com seus rolos de filme 16 mm foi realizada no início dos anos 1950 e teve como destino a vizinha Argentina. O registro começa no trajeto feito de navio, que ligava a cidade do Rio de Janeiro a Buenos Aires. No convés da embarcação, homens e mulheres tomam banho de sol espalhados em espreguiçadeiras. Geraldo movimenta a câmera fazendo um movimento circular em torno do próprio eixo, provavelmente o fotógrafo estava também bem acomodado em uma cadeira do convés, pela frontalidade do plano podemos perceber que ele estava na mesma altura que as pessoas que filmava. A panorâmica vertiginosa de Geraldo tem como ponto final o rosto de sua esposa Maria Helena. Em plano próximo, ela olha para a lente e murmura algo para o marido – talvez tenha pedido para que ele lhe passasse a câmera, pois imediatamente depois disso temos o contraplano da sequência revelando o ponto de vista de Geraldo: ele está sentado olhando para a câmera provavelmente pousada nas mãos de Maria Helena.

  [33]

A filmagem dentro do navio pode, em um primeiro momento, ser percebida como uma sequência de abertura que indicaria a presença de alguma estrutura narrativa e revelaria uma consciência por parte do cinegrafista da linguagem cinematográfica, afinal a viagem começa

[32] Em entrevista concedida a Thais Blank em 2014.
[33] Família Oliveira Castro, viagem de navio para a Argentina. Anos 1950. Cinemateca do MAM.

sempre pelo movimento da partida. No entanto, as imagens produzidas no convés não corroboram com essa ideia, Geraldo filma despretensiosamente, a sequência resiste apenas como esboço. O cinegrafista sequer se levanta da cadeira para registrar o entorno. Três panorâmicas filmadas da mesma posição, um plano fixo filmado com a câmera na horizontal, e um plano subexposto na parte coberta do convés é tudo o que temos dessa longa viagem de navio. A câmera parece ser uma extensão do corpo e do afeto de Geraldo, ele filma sem muito esforço, relaxado em sua viagem, o ato de filmar não é carregado de intenção, mas nem por isso é, como insiste o colunista Sérgio Barreto, carente de ponto de vista. Ele é feito do ponto de visa do turista ou do cinegrafista familiar, que ao viajar carrega consigo seu próprio mundo, busca o lazer entre os seus, e faz uso dos lugares como cenário. E onde o cinema é apenas uma ferramenta de produção de vestígios de um passado fugidio.

A continuação da filmagem da jornada segue o ritmo da sequência inicial. Os planos, sempre em movimento, captam os corpos da esposa e dos companheiros de viagem em meio ao cenário visitado. Panorâmicas e *tilts* de monumentos se alternam com planos gerais de praças e ruas da capital Argentina. No entanto, apesar de "mal filmados" (os planos de Geraldo são curtos ou instáveis, a câmera está quase sempre em movimento e o fotógrafo parece ter dificuldade em eleger um enquadramento) os rolos produzidos por Geraldo revelam instantes de beleza e poesia. Em um determinado momento, ele filma a torre de uma igreja, em contra-*plongée* a câmera percorre lentamente o edifício descendo em direção à rua. Ao chegar na altura dos olhos do cinegrafista, o plano é invadido por um casal correndo, Geraldo segue ao longe o movimento do casal e o plano passa a enquadrar um bonde. Um homem salta do bonde e corre na direção oposta do casal que insiste em pegar o transporte. A câmera acompanha toda essa movimentação, um verdadeiro balé que ocorre em plena avenida. Geraldo não corta, acompanha o casal que desacelera o passo, o bonde que se afasta e, em primeiro plano, bem próximo da lente, surge inesperadamente o corpo de uma mulher. Elegantemente vestida, de cabeça baixa, ela anda em direção a Geraldo e antes de atravessar o quadro sobe o rosto e lança um olhar fulminante para a lente.

Esse plano-sequência dura menos de um minuto e está imerso em meio às outras dezenas de planos trepidantes feitos por Geraldo, mesmo assim ele salta aos olhos no visionamento do material. Sua potencia reside no fato de ser puro movimento, raro momento em que o cinegrafista, na maior parte do tempo dedicado a produzir provas da viagem e do afeto, se deixa conduzir pela realidade que o cerca. O movimento do casal puxa o olhar de Geraldo, que mergulha no fluxo contínuo da cidade. Neste momento, Geraldo deixa de ser o

"cinegrafista-turista", aquele que filma com pressa, que observa de fora, que registra para provar. A fruição do cinema o conduz para fora de seu círculo de amigos e parentes, para fora de si mesmo. Ao captar a beleza de uma simples corrida atrás do bonde, Geraldo abre o filme familiar: as poses da mulher e as caretas dos amigos dão lugar ao olhar misterioso lançado por uma desconhecida no meio da rua. O turista dá lugar ao *flâneur* que experimenta a cidade.

  [34]

Outra característica importante dos filmes da família Oliveira Castro é a forte presença das cidades europeias. Assim como no material da família Alves de Lima, as viagens filmadas não vão em direção ao interior Brasil, a não ser quando se trata da própria fazenda, mas para os litorais elegantes, as capitais badaladas e, principalmente, o continente europeu. Acompanhado da esposa, Geraldo filma viagens pela Europa em preto e branco e em colorido, em 16 e em 8 mm, em diferentes anos da década de 1950. Em todos os filmes ele reproduz a lógica da viagem à Argentina, utiliza panorâmicas para tentar dar conta das paisagens e dos monumentos e que só sossegam quando encontram o corpo da esposa em uma pose fotográfica ou aceno para a câmera.

Não é possível identificar no material de Geraldo, ou dos Alves de Lima, resquícios do olhar tipificante ou exotizante que encontramos na produção caracterizada como *travelogue* e nos filmes domésticos de viagem analisados por Patrícia Zimmermann dentro do contexto americano. Ao partir da periferia para o centro, os cinegrafistas das famílias Oliveira Castro e Alves de Lima poderiam se arriscar a produzir outro ponto de vista. Para isso, bastaria que se apropriassem da lógica do *travelogue* e devolvessem ao velho continente o olhar lançado pelos cineastas expedicionários, como fez de forma irônica Alcântara Machado em sua coletânea *Pathé-Baby,* mencionada anteriormente. As imagens produzidas por essas famílias não possuem a mesma carga ideológica e simbólica que Patrícia Zimmermann encontra nos filmes domésticos americanos quando aponta para a importância desse cinema nos processos de produção de identidades da "*white nation*" (1966). Não é possível identificar neles um gesto de afirmação da identidade a partir da diferença com o outro filmado, pelo

---

[34] Família Oliveira Castro, viagem para Buenos Aires. Anos 1950. Cinemateca do MAM.

contrário, esses cinegrafistas, integrantes de famílias historicamente influentes e poderosas, parecem se sentir à vontade em período de férias no "mundo civilizado". No entanto, isso não significa que haja uma ausência de ponto de vista, a perspectiva dos filmes é a do turista encantado e deslumbrado com o que vê. As imagens do mundo que eles trazem para casa não possuem a pretensão de serem educativas, como queria a *Cinearte*, tão pouco são espaços de afirmação da identidade, elas são a tentativa de reter uma experiência, são apenas vestígios que "oferecem um mapa com a geografia das lembranças" (SCHAPOTINIC: 1998; 423-512).

1.7) Da casa para a rua: cinema doméstico e o registro da atualidade

Em 22 de novembro de 1963, o imigrante russo e cidadão americano Abraham Zapruder saiu de sua casa como outras centenas de pessoas para presenciar a chegada do presidente Kennedy a cidade de Dallas. Munido de uma câmera 8 mm Bell & Howeell, que havia comprado no ano anterior, carregada de filme colorido Kodak Kodachrome, Zapruder se dirigiu à Elm Street com a esperança de poder realizar um registro da passagem do presidente. As imagens impressas na película entraram para a história, um plano-sequência capta o exato instante do assassinato de Kennedy. No dia seguinte à filmagem, Zapruder vendeu o filme original, a cópia e os direitos de reprodução para a revista *Life* pelo montante de U$ 50.000. Dois dias depois, adicionou os direitos cinematográficos e televisivos pela soma de U$ 150.000, dividida em seis pagamentos anuais de U$ 25.000[35]. O filme amador se transformou em fonte de renda. As imagens foram tomadas como prova, destrinchadas por equipes técnicas, utilizadas em investigações, retomadas em inúmeros documentários e filmes de ficção. Por estar presente na hora e no local exatos, esse cinegrafista amador produziu o que iria se tornar um dos planos cinematográficos mais vistos, discutidos e analisados da história.

Os filmes domésticos são comumente entendidos como produções que tratam exclusivamente de eventos familiares. A já citada célebre definição do teórico francês Roger Odin reafirma essa ideia, para o autor, os filmes de família se caracterizam por serem "realizados por um membro de uma família a propósito de personagens, eventos ou objetos ligados de alguma forma à história dessa família, e direcionado ao uso privilegiado desse grupo" (ODIN: 1999; 47-89). No entanto, o visionamento de alguns materiais domésticos nos

---

[35] http://www.dailymail.co.uk/news/article-2509408/Abraham-Zapruder-man-JFKs-assassination-video-didnt-camera-day.html consultado em janeiro de 2015.

conduz a pensar em outra direção. Como afirmamos no início deste capítulo, acreditamos que dentro de um mesmo material coexistem imagens de naturezas diferentes. Ao lado de registros de festas de aniversário e viagens de férias, adormecem filmagens que foram pensadas desde sua origem como registro da atualidade, onde o cinegrafista assumiu o papel do documentarista, repórter ou cronista de sua época. Essas imagens costumam saltar aos olhos na experiência de visionamento dos filmes domésticos, pois rompem com a dinâmica fechada e autocentrada do material. Neste item iremos analisar alguns desses fragmentos que, em meio ao frenesi familiar, apontam para um fora, um lugar outro que não pertence ao universo da casa. Estas imagens acolhem o gesto e a intenção da filmagem e, por vezes, a urgência do acontecimento.

Assim como o americano Abraham Zapruder os cinegrafistas domésticos que abordaremos aqui filmaram eventos que não possuíam nenhuma relação direta com suas vidas familiares. Eles não tiveram a sorte ou o azar de Zapruder, não registraram o assassinato do presidente, mas flagraram com suas câmeras revoluções, desastres, cerimônias e outros eventos que fizeram parte da vida pública de suas cidades e de seu país. Atuaram como verdadeiros repórteres cinematográficos e levaram para dentro de casa as imagens da rua. Diferentemente dos filmes produzidos em situação de viagem analisados anteriormente, estas imagens parecem ter nascido com o desejo de se tornarem públicas, mais do que provas do vivido ou dispositivo do afeto, elas são verdadeiras atualidades cinematográficas. Em artigo publicado em 2004[36], Roger Odin abordou diretamente essa questão. Para o autor, os filmes amadores que não tratam diretamente da vida familiar devem ser analisados como uma produção paralela e diferenciada e não podem ser entendidos como "filme de família". Odin classifica essas imagens em três grandes grupos: *documento*, *reportagem* e *testemunho*, que são sistematizados da seguinte forma:

1. *Documentos:* neste caso se trata de um número limitado de planos (por vezes apenas um) preservados por aquilo que eles mostram. O *documento* funciona como *mostração* e sobre a ideia do "eu estava lá". Aqui a intenção não é necessariamente anterior à tomada de vista. Para Odin, o plano-sequência de Zapruder deve ser enquadrado nesta categoria.

2. *Reportagem:* nesta modalidade, a intenção é anterior à filmagem, o eu "estava lá" é

[36] ODIN, Roger. *Les films de famille: de "merveilleux documents"? Approche semio-pragmatique"*, IN *Le film de famille*. Org: TOUSIGNANT, Nathalie. 2004. *Publications des Facultés universitaires de Saint-Louis de Bruxelles*.

reivindicado como um ato premeditado e se apresenta sobre a forma de uma montagem mais ou menos estruturada e de um discurso articulado. Filmes sobre festas locais, de competições esportivas, de catástrofes naturais realizados por amadores são enquadrados neste grupo.

3. *Testemunho:* esta forma de produção é, para Odin, marcada pelo engajamento do sujeito que filma, ele não diz apenas "eu estava lá", mas "eu vivi" e traz uma vontade de revelar o fato ou o acontecimento no espaço público para criar um efeito de "tire sua lição". Como exemplo, Odin cita casos de filmagens que acompanham batalhas contra doenças e sofrimentos familiares e que mais tarde são divulgadas ao público (ODIN; 2004: 41 – 54).

A sistematização proposta por Odin tem como objetivo definir fronteiras claras para esta produção heterogênea que costumamos chamar de "filme de família". Para o autor, as únicas imagens que podem ser entendidas como pertencentes a essa categoria são aquelas realizadas exclusivamente com a família, sobre a família e para a família. No entanto, pelo menos no caso brasileiro, as categorias propostas por Odin parecem não dar conta da realidade dessa produção e acabam por não ajudar na compreensão das condições de produção dessas imagens. Ao optarmos pela expressão "cinema doméstico" em detrimento do termo "filmes de família", desejamos ressaltar que esses filmes são objetos ambíguos onde é possível encontrar imagens de naturezas diferentes. Mais do que definir categorias, nos interessa entender de que modo o material se relacionava com o mundo a sua volta. Acreditamos que os filmes domésticos são contaminados e influenciados pelas outras imagens de seu tempo. Foi esse pensamento que nos permitiu reconhecer continuidades e rupturas entre os modos de produção da *cavação*, do *travelogue* e do cinema doméstico.

A utilização do termo *documento*, tal como proposto por Odin, nos parece especialmente problemática. Defendemos a ideia de que o que define uma imagem como documento não é apenas o presente de sua fabricação, mas seu uso futuro, sua circulação e as leituras que fazemos dela. O que está por trás dessa questão é uma pergunta mais complexa que não tentaremos responder agora, pois abordaremos em profundidade no segundo capítulo: em que momento uma imagem se torna documento? Neste sentido, pouco importa se a imagem é apenas um plano, um pequeno conjunto editado ou um filme articulado, o que está em jogo é o destino da imagem. Além dessa questão, vemos outro problema no uso que Odin faz do termo. A noção do "eu estava lá", colocada pelo autor, não pode ser empregada apenas

nas filmagens amadoras que se voltam para acontecimentos públicos, ela perpassa quase toda a produção doméstica. Como vimos anteriormente, os filmes realizados em situação de viagem são também uma forma de afirmar "eu estava lá", "eu fui", "eu vi" e produzir provas dessas experiências.

Por esses motivos, optamos em não utilizar as categorias propostas por Odin em nossas análises, em vez de tentar sistematizar e classificar as imagens propomos pensar a produção doméstica em relação a outros gêneros cinematográficos. No caso dos registros que analisaremos neste item, é possível reconhecer afinidades com uma forma de produção presente desde a origem do cinema. Ainda na última década do século XIX, companhias como a Gaumont, Pathé e os próprios irmãos Lumiére, voltaram as lentes da nova invenção para fatos curiosos, eventos políticos e atualidades da época. Em 1897, o público francês pôde assistir em tela grande a visita do czar Nicolas II a Paris. No ano seguinte, foi exibida no cinema a primeira reportagem cinematográfica, que retratava a consagração do Papa Léon XIII [37]. Em 1909, a Pathé colocou no mercado o *Pathé-Journal*, exibindo semanalmente cenas e curiosidades do mundo inteiro filmadas em 35 mm. Este foi o início dos cinejornais, noticiários cinematográficos que com o tempo passaram a ser regularmente exibidos antes dos filmes de longa-metragem apresentando os assuntos mais variados. Como escreveu Raymond Fielding, os cinejornais podem ser "uma série de catástrofes seguidas por um show de moda", ou então, uma "coleção de saltitantes cartões-postais" (FIELDING apud SOUZA: 2003; 43 – 62).

No Brasil, a produção dos cinejornais se confunde com a prática da *cavação*. No célebre livro *Cinema Brasileiro: proposta para uma história*, o teórico e crítico de cinema Jean-Claude Bernardet afirma que o primeiro cinejornal produzido no Brasil foi filmado pelo cineasta cavador Alberto Botelho por encomenda de Francisco Serrador, dono de salas de cinema em São Paulo. Inspirado no *Pathé-Jounal,* o *Bijou Jornal* começou a ser exibido apenas um ano depois do cinejornal francês. Como mostra Jean-Claude Bernardet, as telas brasileiras eram, nas primeiras duas décadas século XX, majoritariamente ocupadas pelas produções estrangeiras, que se constituíam principalmente de filmes de ficção. Chegavam ao

---

[37] *Histoire de la presse filmée.* http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/histoire_du_cinema/presse_filmee.htm. Consultado em 10 de dezembro de 2014.

país também cinejornais estrangeiros que eram concedidos como “brindes” aos exibidores, no entanto, aos produtores que visavam os mercados internacionais não interessavam assuntos de alcance municipal. “Criou-se assim uma área livre, fora da concorrência dos produtores estrangeiros. Desenvolveu-se uma produção de documentários – ou ‘naturais’ como chamados na época – e de cinejornais” (BERNARDET: 1979; 23).

Bernardet afirma que até a década de 1930 surgiram mais de cinquenta jornais cinematográficos produzidos no Brasil. Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco e Salvador são algumas cidades que contavam com produção local de atualidades. Os filmes abordavam, sobretudo, assuntos de interesse regional, como demonstra este curioso comentário retirado do jornal o *Estado de São Paulo* a respeito da programação de um cinema paulista no ano de 1909: “As sessões de ontem foram concorridíssimas, mas pelo fato de constar no programa as fitas sobre as inundações de anteontem, as quais agradaram imensamente” (apud BERNARDET: 23). Além das inundações, enchentes e ressacas, eram exibidos também importantes acontecimentos políticos, segundo Bernardet, tanto a Revolução de 1924 como a Revolução de 1930 foram noticiadas em tela grande (BERNARDET; 24). No entanto, quando o interesse “do acontecimento ultrapassava as fronteiras”, como, por exemplo, “a visita dos soberanos da Bélgica, de um presidente da República Francesa, a chegada do balão alemão Graf Zeppelin”, logo chegavam os cinegrafistas estrangeiros enviados por suas companhias, e apenas excepcionalmente os cinegrafistas brasileiros conseguiam vender seus filmes para o exterior (BERNARDET; 24).

Feitos por encomenda ou para serem vendidos aos cinemas, os cinejornais brasileiros produzidos até o início da década de 1930 atendiam principalmente aos interesses dos bons pagadores. Mas em 1932 o presidente Getulio Vargas inaugurou a intervenção estatal no plano de exibição de cinejornais com a assinatura de um decreto que tornava obrigatória a exibição em cada sessão de um “complemento nacional” e, a partir daí, o Estado, antes exercendo papel regulador através da censura, passou a ser produtor de notícias estabelecendo parcerias com cineastas ou através de organismos como o Departamento Nacional de Propaganda – DNP, o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP ou a Agência Nacional – AN. Em 1938, foi criado o *Cinejornal Brasileiro*, noticiário estatal de grande porte que foi produzido até 1946. A criação do cinejornal estatal não acabou com as iniciativas privadas, além das notícias oficiais os cinemas podiam contar com as *Atualidades Atlântida,*

Atualidades Cineac, Cinelândia Jornal, DEIP-Jornal de São Paulo, O Repórter em Marcha, Filme Jornal, Notícias da Semana, Reportagem Cinédia[38], além das produções estrangeiras.

Nas primeiras décadas do século XX, enquanto os cineastas cavadores descobriam um novo nicho de produção no registro das atualidades, e uma boa forma de sustento, cinegrafistas amadores se aventuravam em filmar em pequeno formato os grandes acontecimentos de sua época. Movidos pela paixão, pelo sentido de urgência ou por pura curiosidade, eles traziam para dentro dos lares a vida e o burburinho das ruas. Se "nas salas de exibição o cinejornal nacional assegurava a sobrevivência de uma imagem do Brasil em um cenário dominado pela produção estrangeira" (RAMOS, MIRANDA: 2000), no interior dos sobrados, das mansões e das fazendas, os filmes registrados fora de casa, no calor dos acontecimentos, asseguravam a sobrevivência de outras imagens do Brasil no seio da tradicional família brasileira. Nos filmes realizados pelo cinegrafista baiano José Simões, no decorrer das décadas de 1920 e 1930, é quase sempre a família que enxergamos, no entanto, assim como em outros materiais domésticos, adormecem nesses rolos familiares raras imagens que revelam um pouco da dinâmica da sociedade e dos acontecimentos que marcaram seu tempo.

Nascido no final do século XIX, José Simões imigrou do sertão baiano para Salvador no início do século XX. Depois de trabalhar como caixeiro viajante, se fixou na empresa exportadora de Magalhães S.A. Querido pelo chefe, José fez carreira na empresa e subiu na vida, constituiu família e construiu uma bela casa nos arredores da capital no bairro da Federação. Com a esposa Fizina de Saint-Ana, filha de coronel dono de engenho em Petrolina, José teve 10 filhos, que nos anos 1920 moravam na casa da Federação com mais quarenta empregados[39]. Nos filmes de José predominam as imagens da casa povoada de crianças e adultos. É uma verdadeira multidão doméstica que aparece quase sempre entretida em brincadeiras no balcão da casa ou em excursões pela roça da propriedade. As narrativas familiares do clã Simões contam que José adquiriu a câmera 16 mm por intermédio de um amigo dono da loja Mundo Elegante, localizada no centro de Salvador. Mônica Simões, neta de José, lembra que o avô não possuía qualquer relação com o mundo das artes ou do cinema, e que a compra da câmera tinha como único objetivo registrar a vida em família.[40] Mônica conta também que nessa época não existiam lojas de revelação em Salvador e que o mesmo

[38] RAMOS, Fernão. MIRANDA, Luiza Felipe. (ORG) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: 2012.
[39] Informações concedidas por Mônica Simões, neta de José Simões, em entrevista realizada em 2014.
[40] Idem

amigo dono da Mundo Elegante era encarregado de enviar as películas do avô paterno para serem reveladas nos Estados Unidos. Narrativa curiosa, já que nesse mesmo período era possível encontrar na Capital Federal lojas da Kodak que se ocupavam em transformar o filme em positivo, de todo modo a história faz parte dos mitos familiares e da aura que cerca essas imagens.

Diferentemente dos outros cinegrafistas que abordamos até aqui, José Simões não fazia parte da elite agrária. De origem humilde, passou a fazer parte da classe média urbana através do próprio trabalho. A esposa de José, apesar da origem, foi deserdada pelo pai ao consumar o matrimônio. Ela conheceu o marido quando ele ainda era um reles caixeiro viajante e trocou o colégio de freiras que era obrigada a frequentar pela aventura do casamento[41]. Não é difícil supor que Simões tivesse um grande orgulho da propriedade que possuía na rua da Federação e da imensa família que mantinha. O quadro povoado de pessoas sorridentes, os infinitos planos das brincadeiras no balcão e pelo grande terreno da casa aparecem como reiterações da prosperidade alcançada com muito esforço.

Apesar de não ser lembrado como homem das artes e da cultura, Simões era dono de um olhar atento e curioso, revelado em seu material. Em meio a enxurrada de imagens familiares filmadas em sua maior parte na propriedade de Salvador, surge, inadvertidamente, sem letreiros de identificação, uma multidão de anônimos. Na rua, a câmera registra uma aglomeração de populares que parece aguardar a passagem de um cortejo. Mulheres de sombrinha, homens de paletó de linho branco e crianças com roupa de domingo se amontoam no quadro. Um senhor de chapéu e bigode encara a lente do cinegrafista, parece estranhar o equipamento, Simões não desvia a câmera e o enquadra por um longo tempo. Depois, com dificuldade, a câmera se desloca em meio à multidão, e vemos surgir no fundo do quadro a igreja do Bonfim. No momento seguinte, o cinegrafista já não está em meio a massa, de um ponto mais alto ele consegue uma melhor perspectiva, a igreja é finalmente revelada por completo. José realiza diversos planos panorâmicos que partem sempre da igreja em direção à massa que toma as colinas do Bonfim. Desta mesma perspectiva ele filma a saída da imagem do Jesus Crucificado. No plano seguinte estamos de volta dentro da multidão, o cinegrafista parece querer registrar com mais detalhes a imagem que deixa a Igreja, mas acaba não conseguindo furar o bloqueio formado pelos fiéis.

---

[41] Ibdem

O acontecimento filmado por Simões é uma das manifestações populares mais importantes do calendário baiano. A Festa do Bonfim começou a ser celebrada no século XVIII e é conhecida por misturar elementos do catolicismo e da cultura africana negra. A festa tem seu ápice no ritual de lavagem das escadarias da igreja, ato que é associado ao culto de Oxalá[42]. Em 1911, um cinejornal produzido pela empresa Photographia Lindemann, primeira produtora cinematográfica da Bahia, já trazia para as telas as cenas do festejo. A sinopse do filme explicava do que se tratava: "festa típica de Salvador (...) que funde sincreticamente, em cada mês de janeiro, o sagrado da devoção a Cristo Crucificado ao profano do carnaval"[43]. O cinejornal, desaparecido como a maior parte do cinema brasileiro produzido no período silencioso, foi exibido em Salvador no mês seguinte aos festejos, no dia 9 de fevereiro[44]. Além deste filme, é possível encontrar na base de dados da Cinemateca Brasileira outras menções a registros da festa popular, fora a produção perdida da empresa Photographia Lindemann, a filmagem mais próxima à data do registro de Simões é do final dos anos 1940. O filme de José Simões é um dos registros mais antigos da festa cujo as imagens sobreviveram. Nele, não há uma única cena que conte com a participação dos familiares do cinegrafista, o interesse de Simões era, visivelmente, o de filmar esse acontecimento que marca o calendário da cidade, entre a atualidade e o filme doméstico, ele se transformou em raro documento pela ação do tempo.

  [45]

A festa do Bonfim não foi o único evento público filmado por José Simões. O cinegrafista registrou também a passagem do Graf Zeppelin pelo céu da Bahia. A chegada do dirigível foi tema de interesse de diversos cinejornais da época exibidos em diferentes cidades do país, como mostra a sinopse de uma reportagem projetada em 1930 no cinema Avenida na cidade de Curitiba, no sul do Brasil:

> Ninguém deverá ignorar que, num esforço titânico, foi conseguida a vinda do grandioso e

[42] Orixá associado à criação do mundo. Os orixás são ancestrais divinizados africanos.

[43] Base de dados da Cinemateca Brasileira consultada em janeiro de 2015. http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&exprSearch=bonfim&nextAction=lnk&lang=p

[44] Idem

[45] Material família Simões. Festa do Bonfim, anos 1930. Acervo Mônica Simões.

> maior dirigível do mundo, 'Graf Zeppelin' e que assim, todo público curitibano terá ocasião de vê-lo de perto... apreciá-lo em todas as suas centenas de evoluções, e todos os seus requebros de colosso. Amanhã, o Avenida exibirá em sua tela luminosa essa portentosa película que nada mais é do que, a completa reportagem em torno da chegada desse glorioso aparelho-voador à capital brasileira. Assim, todos nós regozijamo-nos com prazer diante dessa auspiciosa notícia, pois quase ao mesmo tempo que os nossos patrícios do Rio de Janeiro, nós também apreciaremos e teremos a plena certeza de ter visto o que até bem pouco tempo era um sonho". (A REPÚBLICA in CINEMATECA BRASILEIRA)

As imagens produzidas por José Simões não chegam a se configurar como uma "completa reportagem" em torno do "glorioso aparelho-voador", são apenas três planos longos filmados com destreza. Um contra-*plongée* revela a parte inferior do dirigível voando na altura dos fios de eletricidade e um pouco acima das copas das árvores, com o mesmo enquadramento, Simões flagra um pássaro que acompanha o zepelim em seu voo. No momento seguinte, o cinegrafista enquadra o dirigível em segundo plano, em primeiro plano vemos uma aglomeração de curiosos à beira-mar que observa o zepelim ao fundo, a câmera estável e o enquadramento fixo dão um tom contemplativo À situação. No último plano, a câmera frontal se aproxima do mar, excluindo a aglomeração de pessoas, o canto esquerdo do quadro é ocupado por um imenso navio, o Zeppelin está no centro da imagem e cruza o céu esfumaçado pela embarcação, Simões cria uma bela composição que revela o olhar sensível deste cinegrafista amador. Se nas situações domésticas filmadas por Simões a câmera está quase sempre em movimento, como se quisesse participar da interação familiar, nas situações de rua os planos ganham uma dimensão contemplativa e formal. Fora de casa, Simões parece se dar o direito de observar a realidade. As imagens produzidas por ele não são fruto do mero acaso, elas manifestam uma intenção, a escolha de um ponto de vista e uma consciência acerca da imagem.

[46]

As passagens dos dirigíveis pelo Brasil ao longo dos anos 1930 foram acontecimentos

[46] Família Simões. Graf Zeppelin, anos 1930 . Acervo Mônica Simões.

extraordinários para a época, elas foram anunciadas e comemoradas em diversos jornais, um repórter da revista *Paratodos* não conteve sua admiração ao ver o zepelim pela primeira vez: "Ele surgiu no horizonte. Primeiro foi um pontinho reluzente. Depois, um ovo de prata. Depois, uma bala com verrugas. Em seguida, era um peixe-voador, lindo. E, afinal, o Graf Zeppelin propriamente dito"[47]. Os voos foram também projetados em tela grande em filmes de atualidades exibidos em várias cidades do país: Porto Alegre, Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro são algumas cidades onde existe o registro de exibição de matérias abordando o tema. Os gigantescos dirigíveis mobilizaram também diferentes cinegrafistas domésticos. O Graf Zeppelin filmado por Simões na Bahia foi flagrado por Alberto de Sampaio no Rio de Janeiro na sua primeira passagem pelo Brasil, em 1930. Com um perfil diferente de Simões, Sampaio vinha de uma longa experiência com a prática da fotografia amadora quando comprou sua primeira câmera de filmar. A produção fotográfica de Alberto de Sampaio foi analisada na tese *Lentes da memória: a fotografia amadora e o Rio de Janeiro de Alberto de Sampaio (1888-1903)*, defendida pela pesquisadora Adriana Maria Martins Pereira no curso de História Social da Universidade de São Paulo. Em sua pesquisa, Adriana Martins se debruça sobre as fotografias realizadas entre os anos 1888 e 1914, período que corresponde, segundo a autora, a 90 % da produção do fotógrafo.

Nascido no Rio de Janeiro, formado pela Faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais, em 1892, Alberto de Sampaio era filho único do advogado Bento Pinto Ribeiro de Sampaio e Luiza Machado Coelho de Castro e, como afirma Adriana Martins, "estava inserido num núcleo familiar que circulava nas mais altas camadas sociais de seu tempo" (PEREIRA: 2010; 7). Em 1895, Alberto casou-se com Cecília Teixeira Soares e fixou residência na cidade serrana de Petrópolis, onde nasceram seus oito filhos. Cecília, por sua vez, era filha do importante engenheiro João Teixeira Soares, responsável pelo projeto e pela implementação da Estrada de Ferro São Paulo – Rio Grande.

Os filmes domésticos rodados por Alberto de Sampaio são ambientados no final dos anos 1920, quando o fotógrafo já estava com idade mais avançada e havia diminuído consideravelmente a produção fotográfica. Segundo Adriana Martins, após 1914 a produção de Sampaio "decresce sensivelmente e as imagens não têm a mesma consistência. São menos elaboradas, têm negativos em tamanho reduzido e revelam, a partir desse momento, uma abordagem mais descompromissada da fotografia" (2010; 7). Em sua tese, Adriana Martins

---

[47] *Paratodos* maio de 1930 in *Revista de História* http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/especial-maquinas-voadoras-baleia-dos-ares consultado em janeiro de 2015.

Pereira privilegia a análise dessa produção mais "comprometida", que a autora identifica como sendo parte de uma "cultura amadora" em desenvolvimento no Brasil. As fotografias analisadas pela historiadora registram três regiões diferentes do Sudeste brasileiro: as cidade serrana de Petrópolis, o Rio de Janeiro e as fazendas de seus familiares no Vale do Paraíba, as mesmas que aparecem nos filmes de Geraldo Oliveira Castro algumas décadas mais tarde. "São lugares que, de alguma forma, pertencem ao universo doméstico do fotógrafo, por serem os espaços de moradia e trabalho" (PEREIRA: 2010; 111). Adriana Martins identifica na produção de mais de 274 fotografias três eixos temáticos principais: natureza/paisagem; espaço doméstico/família; cidade/espaço público (2010; 116).

Os trinta minutos de filme rodados por Sampaio em 16 mm, que estão depositados na Cinemateca do MAM, parecem condensar esses três eixos identificados por Adriana Martins. As filmagens se passam em exatamente três regiões: nas fazendas pertencentes à família da esposa Cecília, Chacrinha e Campo Alegre, localizadas no Vale do Paraíba; na Capital Federal; e em Petrópolis, onde se concentra a maior parte das filmagens. Enquanto as cenas rodadas em Petrópolis exploram o espaço doméstico registrando com ênfase as interações familiares de um numeroso grupo de crianças e jovens adultos, as imagens da fazenda captam a natureza domesticada na criação de bois, cavalos e galinhas e nas extensas plantações de café. Já os registros do Rio de Janeiro revelam um olhar observador que capta ao longe manifestações públicas, acontecimentos marcantes da cidade e paisagens de cartão postal. São diferenças bem demarcadas no visionamento do material. Mais uma vez o que se vê é a convivência de imagens de caráter diferentes, as filmagens do Rio de Janeiro se aproximam do registro da atualidade e, como no caso de José Simões, rompem com a dinâmica habitual do filme doméstico, nelas não há a presença da família e o registro parece ser impulsionado pelo desejo de testemunhar um acontecimento.

Alberto Sampaio realizou sete planos do dirigível Graf que revelam um bom manejo do equipamento cinematográfico; neles o cinegrafista experimentou diferentes enquadramentos e distâncias focais, mantendo sempre a estabilidade e a nitidez das imagens. Sampaio não mediu esforços e metros de filme para captar a monumentalidade do zepelim que sobrevoava as palmeiras-imperiais da Capital Federal, o desejo do registro e a magnitude da cena devem ter impulsionado o fotógrafo a repetir o *take* diversas vezes. No entanto, assim como no caso do material de José Simões, as imagens não foram editadas ou articuladas, são planos soltos, sem cartelas, um acontecimento público que irrompe inesperadamente em meio a rotina do material doméstico.

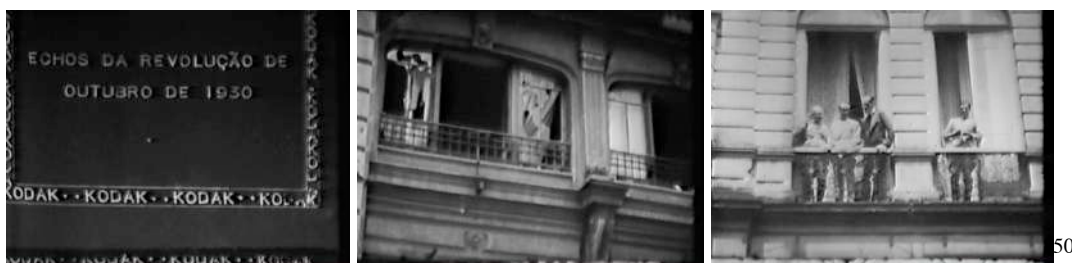
[48]

A ausência de montagem e letreiros é uma característica predominante nos filmes domésticos realizados na primeira metade do século XX, no entanto é possível encontrar alguns exemplos de cinegrafistas que trabalharam sobre os próprios materiais. Este é o caso de Júlio de Mattos, apresentado no início deste capítulo. Nos filmes rodados por Júlio de Mattos, imagens familiares se misturam a raros registros de acontecimentos públicos da história recente do Brasil. Em meio às inúmeras cenas da convivência familiar, encontramos imagens da agitação popular que tomou conta de São Paulo em outubro de 1930. A sequência apresentada com a cartela "Ecos da Revolução de Outubro de 1930" abre com um plano *plongée* da multidão tomando as ruas de Piracicaba, cidade de Mattos, aonde chegavam as notícias da deposição do presidente Washington Luís pelos militares. Centenas de homens de gravata e paletó atravessam a lente de Mattos sem cessar, por vezes acenam para o cinegrafista. Um contraplano registra a multidão de costas que continua caminhando apressadamente. Uma nova cartela apresenta outra situação: "Piracicaba. Fala ao povo o Dr. João Silveira", vemos então um senhor de terno discursando em uma esquina cercado pela massa de homens e mulheres, Mattos realiza uma panorâmica que parte do senhor que discursa em direção aos populares.

O pequeno filme realizado por Mattos não se restringe a capturar a atmosfera de Piracicaba em meio às repercussões da Revolução, no momento seguinte à cena do discurso, a câmera do cinegrafista está em plena capital paulista e a cartela novamente identifica a situação que será vista a seguir: "O *Correio Paulistano* e o *Diário da Manhã* empastelados pelo povo". As imagens de Mattos revelam a movimentação popular nas ruas e os efeitos da depredação no prédio do Correio Paulistano. O Diário da Manhã aparece no plano seguinte, na frente do edifício se acumulam um monte de jornais e alguns curiosos. Os periódicos

[48] Família Sampaio. Graf Zeppelin, 1930. Cinemateca do MAM.

identificados por Mattos na cartela tomavam posições distintas diante dos últimos acontecimentos. O *Correio Paulistano* era dirigido e sustentado pelas oligarquias tradicionais paulistas e se posicionou contra os novos rumos que o país tomava, já o jornal *Diário da Manhã* foi fundado em 1927 com o objetivo de combater as oligarquias da velha república e "serviu como centro de reunião de cúpula do movimento revolucionário de 1930" (ANDRADE: 2009; 1 – 8). Após essa cena, um letreiro identifica uma nova situação: "O povo em S. Paulo à espera do General Isidoro", mais uma vez Mattos capta a agitação popular e a multidão alvoroçada que se concentra no largo São Bento para assistir o discurso do general que havia liderado o movimento de 1924 contra o então presidente Arthur Bernardes e se reunido à Coluna Prestes. O líder recebeu o título de "marechal da revolução" e, em 1930, voltava à cena política como apoiador do movimento revolucionário[49]. Mattos filmou também o discurso do general que aparece falando ao povo do alto da sacada do imponente Hotel D'Oeste, identificado pelo cinegrafista através de uma cartela. O plano seguinte ao discurso revela o monumento da então "Praça Patriarca José Bonifácio" pichado com os dizeres "Praça João Pessoa", nome do ex-governador da Paraíba assassinado, fato que serviu como estopim para o movimento armado que mudou o rumo da política brasileira.

[50]

O material produzido por Mattos revela um desejo maior do que o simples registro dos eventos, a montagem que ele realiza cria uma verdadeira narrativa que parte da experiência local – os ecos da Revolução em Piracicaba – e chega ao coração do acontecimento no centro histórico de São Paulo. Sem os intertítulos usados pelo cinegrafista, dificilmente conseguiríamos reconhecer os personagens históricos que aparecem no filme, sempre filmados ao longe, ou as razões que levaram a multidão à rua. Ao fazer uso das cartelas, Mattos permite que suas imagens prescindam do comentário oral tornando-se assim inteligíveis aos espectadores que não compartilharam com ele a experiência. Roger Odin

[49] http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/biografias/isidoro_dias_lopes consultado em janeiro de 2015.

[50] Família Mattos. Revolução de 1930. Cinemateca Brasileira.

afirma que os filmes domésticos se caracterizam pelo fato de que os seus destinatários já tenham vivido os eventos aos quais ele se refere (ODIN: 2004; pg 41 – 53), o material de Mattos rompe com essa lógica e agrega uma dimensão pública às imagens ao permitir que o próprio filme narre o evento retratado. Marieta Mattos, filha do cinegrafista, afirma que antes da doação ao arquivo público, as imagens do pai nunca haviam sido exibidas fora do círculo familiar e amical, mas mesmo presas ao espaço doméstico elas parecem carregar desde sua origem o desejo de se tornarem públicas, manifesto no conteúdo e na forma como foram elaboradas pelo próprio cinegrafista.

José Simões, Alberto Sampaio e Júlio de Mattos foram sem dúvida cinegrafistas domésticos, mas desempenharam também o papel de "caçadores de imagens" e trouxeram para dentro da esfera familiar um pouco dos acontecimentos e do espírito de sua época. A comercialização das câmeras em pequeno formato viabilizou uma nova forma de representar a vida em família e permitiu também uma nova abordagem do mundo. Munidos de uma câmera 16mm esses cinegrafistas puderam produzir os os próprios pontos de vista sobre eventos que eram noticiados pela jovem imprensa cinematográfica, mas, ao contrário desta, eles não estavam submetidos à censura do Estado ou aos interesses dos financiadores. O alto preço dos equipamentos e da manutenção da prática cinematográfica amadora nas primeiras décadas do século XX ainda não nos permite falar em democratização da produção de imagens, mas sem dúvida esses são os primeiros passos dados nessa direção.

1.7) Diferença e repetição no cinema doméstico

As análises que realizamos até aqui nos permitem afirmar que o cinema doméstico não é formado por um único tipo de imagem, dentro dele podemos encontrar diferentes estilos e temáticas que nos possibilitaram relacioná-lo e contrapô-lo a outras produções cinematográficas de seu tempo. No entanto, em meio às diferenças e peculiaridade de cada material é possível reconhecer características reincidentes. Todos os materiais domésticos abarcados até então possuem em comum o fato de terem sido produzidos por cinegrafistas não profissionais que fizeram uso da tecnologia "caseira" de filmagem disponível na primeira metade do século XX. Os cinegrafistas partilham também uma situação social comum, fazem parte da classe dominante, e suas origens, com exceção do baiano José Simões, remontam às elites econômicas e sociais que se formaram ainda no Brasil colonial. Além de pertencerem a uma mesma classe social, os cinegrafistas são todos homens e brancos. No livro *Amateur*

film: meaning and practice, Norris Nicholson afirma que nas primeiras décadas de cinema amador os típicos ingleses entusiastas do *hobby* eram homens, brancos e influentes (2014), padrão que se reproduziu no Brasil.

A questão do gênero é uma problemática cara aos pesquisadores do cinema amador. Roger Odin e Patrícia Zimmermman já abordaram este ponto em diferentes publicações e, assim como a inglesa Norris Nicholson, concordam com a ideia de que o cinema doméstico foi durante muito tempo praticado majoritariamente por homens. A base de dados da Cinemateca Brasileira corrobora com essa noção, em nossa pesquisa não encontramos o nome de nenhuma cinegrafista amadora nas primeiras décadas do século XX, mas isso não significa que as mulheres não filmassem. Assistindo os materiais é possível identificar momentos em que a câmera está na mão das mulheres da família, no material dos Oliveira Castro e da família Mattos percebemos isso com clareza. É curioso também o fato de muitas publicidades da época elegerem como personagens principais as mães de família. A propaganda da Kodak que analisamos neste capítulo é um claro exemplo. Além desse, encontramos diversos anúncios que se dirigiam ao público feminino, como ilustram as figuras abaixo. Seria preciso realizar um estudo mais aprofundado para entender porque, apesar das campanhas de marketing, o cinema amador e doméstico dos primeiros anos ficou a cargo dos chefes das famílias.

Os filmes analisados neste primeiro capítulo possuem também uma estrutura comum, que só pode ser percebida a partir do visionamento dos materiais na íntegra. Esses filmes realizam um movimento circular onde o lar, por vezes representado pela casa na cidade e em alguns casos pela fazenda da família, é a origem e o fim. As filmagens de viagens de férias, as cenas de acontecimentos públicos, as câmeras na rua, são precedidas e sucedias pela casa da família. Essas sequências são espaços de abertura, de respiro, que salvam o espectador de uma

experiência claustrofóbica onde o lar, doce lar, é a imagem por excelência. Repetida, reiterada, reproduzida em centenas de quadros, a imagem da casa feliz e povoada, alheia aos rumos do mundo, domina estes materiais. Para interromper este movimento circular é preciso quebrar, desmontar e remontar o cinema doméstico, reconhecer e valorizar os momentos de abertura e diferença é uma tarefa essencial para quem deseja recolocar essas imagens na História.

Por último, gostaríamos de frisar mais uma vez que os filmes partilham também uma trajetória semelhante, todos os materiais permaneceram no seio das famílias por pelo menos sete décadas e só foram exibidos e compartilhados com o público alheio ao círculo familiar a partir do momento em que entraram nos arquivos. No próximo capítulo da tese analisaremos os dilemas que acompanharam essas imagens na saída de casa, veremos as estratégias empregadas na incorporação, catalogação, conservação e difusão dos materiais por diferentes instituições. Desejamos entender como se deu o processo de publicização de cada um desses filmes. Acreditamos que o cinema doméstico encarna de uma forma mais radical e brutal os desafios enfrentados pela parca e frágil memória audiovisual brasileira.

No horizonte dos arquivos

Políticas e estratégias de patrimonialização do cinema doméstico

2.1) Cinema doméstico: da memória à *história*

Em 1981, o National Museum of Natural History, em Nova York, estabeleceu como uma das suas metas a coleta e preservação de filmes amadores como documentação de atividades históricas e culturais. Dez anos mais tarde foi criada em Paris a Inédits, associação sem fins lucrativos que tem como objetivo encorajar a coleta, a conservação, o estudo e a valorização dos filmes domésticos. Em 1994, a Library of Congress, em Washington, incorporou o filme de Abraham Zapruder, cineasta amador que registrou a morte do presidente Kennedy, na lista dos filmes que devem ser preservados pela livraria do Congresso americano (National Film Registry).

Estes são apenas alguns exemplos de iniciativas tomadas nas últimas duas décadas no sentido de incluir os filmes domésticos em centros de preservação de imagem. Das cinematecas regionais[51] francesas ao arquivo criado pelo cineasta Peter Forgács[52], na Hungria, vemos o aumento siginificativo de instituições públicas e privadas que têm como missão a conservação e a difusão destas imagens. Inicialmente marcadas pelo estigma do "malfeito", do "não profissional", ocupando um papel secundário na história oficial do cinema, os filmes domésticos passam por um intenso processo de valorização, que começou no final da década de 1980 e tem como um de seus pilares a defesa de que as imagens familiares e privadas são documentos históricos e devem, portanto, ser preservadas como patrimônio. De "insignificante suproduto do consumo tecnológico" (ZIMMERMANN: 2008; 1) o cinema doméstico passou a ser entendido um bem cuja conservação é "de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico"[53].

---

[51] As Cinematecas Regionais francesas são arquivos audiovisuais que se voltam para a preservação da memória local. Elas são as grandes guardiães do cinema doméstico francês e, como veremos mais adiante neste capítulo, realizam um rigoroso trabalho de preservação e difusão dessas imagens.

[52] O cineasta húngaro Péter Forgacs criou o próprio arquivo de cinema doméstico, de onde retira as imagens para a realização de seus filmes.

[53] O Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937 In http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=20&sigla=PatrimonioCultural&retorno=paginaIphan

A patrimonilização do cinema doméstico tem múltiplas e complexas ramificações. Pode ser explicada, em parte, pelo que o crítico alemão Andreas Huyssen denominou de "cultura da memória", para o teórico alemão vivemos em uma cultura marcada pela supervalorização do passado que se estabelece no presente como uma âncora temporal capaz de dar coerência à nossa experiência fraturada e instantânea. Como coloca Beatriz Sarlo, "as últimas décadas deram a impressão de que o império do passado enfraquecia diante do "instante" (...), no entanto, também foram as décadas da museificação, da *heritage,* do passado-espetáculo (...)" (SARLO: 2005; 11). A "cultura da memória" tem como um dos seus efeitos a ampliação da categoria de patrimônio. Como afirma o teórico canadense André Habib, essa noção inclui agora qualquer coisa que tenha sido capaz de durar e sobreviver à ditadura do presente, à tecnologização, ao progresso, à urbanização e à modernização. Nesse sentido, a patrimonialização das imagens amadoras faz parte de um processo mais amplo de investimento nas tarefas de museificação do passado, "definitivamente inscritas como políticas do Estado" (GUIMARÃES: 2007).

No entanto, ainda que parte integrante de uma "cultura da memória" o processo de patrimonialização dos filmes domésticos possui suas especificidades. Neste capítulo analisaremos mais de perto as conjunturas que permitiram a emergência do discurso de valorização das imagens produzidas por cineastas não profissionais enquanto documento histórico e de que forma a consolidação desse discurso abriu as portas dos arquivos para o cinema amador e familiar. Como veremos, esse percurso se confunde com a história da preservação dos registros sonoros e visuais, com os processos de formação das cinematecas e, de uma forma mais ampla, com as transformações ocorridas dentro da própria disciplina histórica. Esta reflexão nos conduzirá a uma série de exemplos que nos darão a oportunidade de problematizar e complexificar o discurso de valorização do cinema doméstico, assim como as diferentes estratégias empregadas por instituições que são pioneiras e referência na salvaguarda destes materiais. O percurso proposto aqui tem como finalidade construir as bases necessárias para entendermos o caminho traçado pelas imagens que abordamos no primeiro capítulo. Seguindo o movimento migratório desses filmes domésticos, seremos conduzidos para dentro das cinematecas e investigaremos as estratégias e políticas empregadas na incorporação, preservação e difusão dessas imagens por diferentes arquivos audiovisuais brasileiros.

Se considerarmos como data de nascimento oficial do cinema doméstico o lançamento no mercado da câmera Pathé 9.5 mm, em 1922, perceberemos um fato curioso. Se por um

lado foram necessárias mais de seis décadas para que essa produção conhecesse "uma das maiores transformações de sua história: sua consagração como patrimônio" (GENOT: 2003; 33), por outro, críticos e entusiastas dos primórdios do cinema foram capazes de dar importância às imagens amadoras antes mesmo delas terem nascido. Em 30 de dezembro de 1895, quando o cinematógrafo acabava de ser criado, o jornal francês *La Poste* publicou uma resenha sobre a nova invenção. "Lida mais de cem anos depois, ela nos parece premonitória. Ainda muito cedo, seu autor foi capaz de perceber a potência democrática do cinema, que permitiria a perpetuação de múltiplas memórias" (BLANK, LINS: 2012; 52 – 74):

> Quando estes aparelhos estiverem livres ao público, quando todos puderem fotografar os entes queridos, não mais na sua forma imóvel, mas em seu movimento, em suas ações, em seus gestos familiares, a morte deixará de ser absoluta. E a história cotidiana, da nossa moral, dos nossos costumes, o movimento das nossas multidões, passarão para a posteridade, não mais fixada, mas com a exatidão da vida (LA POSTE apud ALLARD: 1999; 65 - 85).

O autor da resenha exalta a nova tecnologia pelo seu poder de registrar os acontecimentos cotidianos com a "exatidão da vida". As palavras usadas pelo resenhista fazem eco a um discurso que apareceu ainda nos primórdios do cinema, quando entusiastas do cinematógrafo defenderam a ideia de que as imagens em movimento seriam capazes de proporcionar uma "representação direta da realidade". Esse discurso deixou uma marca profunda sobre os realizadores, espectadores e estudiosos da imagem em movimento e, como veremos adiante, reverbera até hoje em certas abordagens do cinema doméstico.

Em março de 1898, um fotógrafo polonês residente na França publicou um folheto de 12 páginas que pode ser considerado o texto fundador dos arquivos cinematográficos. Em "Une nouvelle source pour l'histoire (Création d'un dépot de cinématographie)", Boleslas Matuszewski propôs a criação de um museu ou "depósito histórico de filmes" e defendeu, pela primeira vez, o cinema como modo de escrita da história. Matuszewski defendia a noção de que o cinema possuía um privilégio sobre outras fontes históricas, pois esse possibilitaria, segundo o fotógrafo, uma "visão direta da realidade histórica"[54] substituindo a necessidade de investigação e estudo dos eventos do passado. Nas palavras do autor, "a fotografia animada, uma vez que permite uma visão direta (do passado), suprimirá (...) a necessidade de

---

[54]Ibdem

investigação e estudo"[55]. Em seu texto, Matuszewski evocou também a capacidade do cinema de fazer "reviver o passado", de "ressuscitar os mortos". Suas considerações teóricas o levaram a dar importância à "cinematografia de família" e, assim como o resenhista do *La Poste*, o autor defendeu a ideia de que essas imagens permitiriam "reencontrar bem mais tarde, com a aparência da vida, nas suas maneiras de ser, nos seus hábitos particulares, os homens que a morte terá carregado" (MATUSZEWSKI apud VÉRAY: 2011)[56].

Em seu texto Matuszewski colocou também a necessidade de uma iniciativa estatal insistindo sobre o caráter oficial que o arquivo de imagens animadas deveria ter. Ao advogar pela preservação das películas, afirmava ser necessário "dar a essa fonte, talvez privilegiada, a mesma autoridade, a mesma existência oficial, o mesmo acesso que se dava aos arquivos já conhecidos" (MATUSZEWSKI apud VÉRAY: 2011)[57]. O autor chegou a sistematizar o funcionamento dos depósitos prevendo três modalidades. Em primeiro lugar os negativos dos filmes deveriam ser classificados e arquivados, a esses não seria dado em hipótese alguma o acesso ao público. Os depósitos deveriam receber também as cópias em positivo, que somente sobre certas condições poderiam ser consultadas. Ao positivo se somaria ainda mais uma cópia reserva, esta sim poderia ser exibida e compartilhada com o público (EL KENZ: 1996).

Apesar do apelo de Matuszewski, o cinema e, em especial, a cinematografia amadora, ainda teriam que esperar algum tempo até possuírem arquivos inteiramente dedicados à sua preservação. Em *Les images d'archive face à l'histoire,* o historiador Laurent Véray afirma que a criação dos primeiros fundos de arquivos dedicados especialmente à conservação das imagens animadas esteve ligada ao desejo de conservar as filmagens "do primeiro conflito midiático da história" (VÉRAY: 2011; 35), a Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918). Como mostra Laurent Véray, apesar da fotografia de guerra já ser praticada há algum tempo, foi durante o primeiro conflito mundial que as imagens técnicas passaram o ocupar um papel central na representação dos campos de batalha. A grande quantidade de fotografias que circulavam na imprensa e as atualidades exibidas nas salas de cinema fizeram com que, pela primeira vez, a produção e a difusão de imagens assumissem as proporções de um fenômeno de massa. Como afirma Véray, no decorrer da Primeira Guerra as imagens conheceriam um

---

[55] MATUSZEWSKI, Boleslas. *Une nouvelle source de l'histoire du cinéma (Création d'un dépôt de cinématographie historique*. In MAZARAKI, Magdalena (Org), Boleslas Matuszewski. *Écrits cinématographiques*. Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma/Cinémathèque française, 2006. Tradução livre.

[56] MATUSZEWSKI, Boleslas *apud* VÉRAY, Laurent. *Les images d'archive face à l'histoire*. Paris: Éd. SCÉRÉN: 2011, P 28.

[57] MATUSZEWSKI, Boleslas *apud* VÉRAY, Laurent. *Les images d'archive face à l'histoire*. Paris: Éd. SCÉRÉN: 2011 P 27.

desenvolvimento de um vigor sem precedentes em todos os países ocidentais (VÉRAY: 2011; 35).

Para Véray, foi também na Primeira Guerra que o cinema passou a representar uma dupla função: ao mesmo tempo informação cotidiana e documento histórico. Segundo o historiador, a visão de que as imagens em movimento se constituíam como testemunhas privilegiadas da história, já presente no folheto do fotógrafo Matuszewski, reapareceu com força durante o conflito. No decorrer da guerra, inúmeros foram aqueles que acreditaram que o cinema poderia contribuir para secularizar a história fixando-a de uma forma visível e objetiva (VÉRAY: 2011; 43). Como resultado dessa visão, foi criado em 1919, por iniciativa do Estado, os Archives photographiques d'art et d' histoire, uma sociedade privada fixada no subsolo do Palais-Royal, que geria cerca de 2.000 filmes (CAROU: 2012). O fundo era constituído principalmente de imagens em movimento do conflito mundial, mas as *démarches* adotadas pela instituição estavam longe daquelas propostas por Matuszewski, já que o arquivo comercializavasuas imagens (CAROU: 2012).

Em artigo intitulado "Les premières cinémathèques", a pesquisadora Nadia El Kenz recompõe os processos de constituição das cinematecas europeias. A autora mostra que foi apenas na década de 1930[58] que surgiram as primeiras cinematecas "de caráter público interessadas em preservar o cinema como um bem em si mesmo e não fundamentadas em princípios de troca e comercialização" (EL KENZ: 1996; pp 80 – 93). Como vimos com Véray, os fundos criados nas bibliotecas públicas após a Primeira Guerra foram guiados principalmente pelo desejo de salvaguardar as atualidades cinematográficas entendidas como testemunhos históricos. No entanto, Nadia El Kenz afirma que os primeiros produtores de filmes, diante da necessidade de preservar sua produção contra os atos de contrafação, confiavam também suas obras aos depósitos das bibliotecas públicas (1996; 80–93). Segundo a pesquisadora, a Library of Congress de Washington, nos Estados Unidos, e o Cabinet de Estampes de Paris, na França, foram as primeiras bibliotecas a incorporar essa produção. Tais depósitos eram compostos de um material diversificado e muitas vezes não possuíam as cópias dos filmes, apenas um dossiê simples com fotografias, roteiros e outros documentos. Nesses fundos a questão não era colocada em termos de salvaguarda das películas, mas de garantia de direitos autorais (EL KENZ). Diferentemente destas iniciativas, os arquivos

[58] Em 1938 foi criada a Federação Internacional de Arquivos de Filmes – Fiaf, os responsáveis pela fundação da Federação foram as seguintes instituições: Reichsfilmarchiv de Berlim, Cinemateca Francesa, Film Library de Londres e Film Library of The Museum of Morden Art de Nova Iorque.

cinematográficos que começaram a se constituir nos anos 1930 "possuíam uma visão universal do cinema" (EL KENZ) e eram baseados sobre a noção cultural da salvaguarda de uma arte. A criação das cinematecas modernas, espaços dedicados a conservação e difusão do patrimônio fílmico, esteve diretamente ligada ao desejo de preservar os filmes mudos em pleno processo de extinção e seu surgimento nos anos 1930 corresponde ao momento em que os filmes deixaram de ser vistos como mercadoria e passaram a ser entendidos como bens culturais:

> *Les cinémathèques, au sens où l'on entend généralement ce vocable, se sont créées à partir des années trente pour sauvegarder les grandes piècesde l'art cinématographique, principalement des fictions, ces images «inutiles» que Matuszewski laissaità la porte de ses dépôts. Elles sont filles de la cinéphilie, cette passionpour l'art muet née au plus tôt en 1915-17, et s'entendent bien advantage comme des musées d'art moderne,vouées à « exposer » les oeuvres par la projection au regard des amateurs, que comme des bibliothèques ou desarchives publiques censées rendre un service d'accès à l'information* (CAROU: 2012)

Sob essa noção, foi criada em 1936 a Cinemateca Francesa[59], instituição privada financiada em grande parte pelo Estado, que assumiria a missão de garantir a perenidade das obras cinematográficas. A instituição é hoje um dos mais importantes arquivos internacionais, sua coleção abriga mais de 40.000 obras cobrindo quase todos os países produtores de filmes[60]. Henri Langlois, um dos fundadores da cinemateca e diretor da instituição por 40 anos, afirmou que nos primeiros anos os esforços de conservação foram dirigidos sobretudo aos filmes considerados "obras-primas" (LANGLOIS apud EL KENZ: 1996; 80-93). No entanto, pouco a pouco, Langlois e outros conservadores mudaram de concepção e substituíram os critérios artísticos e estéticos por um olhar histórico e sociológico. O discurso calcado na preservação dos filmes como obra de arte deu lugar ao argumento de que todo o filme, bom ou ruim, revela algo sobre a sociedade em que foi produzido e constitui um testemunho sobre as formas de vida e a mentalidade de uma época.

> Nós logo entendemos que deveríamos tentar conservar tudo, salvar tudo, manter tudo, e renunciar a representar o papel de aficionados por clássicos. Com o tempo, percebemos que todos os valores eram modificáveis: o que parecia de bom gosto se tornava entediante, o que parecia espalhafatoso se

[59] Além da França, outros países foram pioneiros na criação de cinematecas: Suécia (1933), Alemanha (1934), Inglaterra (1935), Estados Unidos (1935), Itália (1935) estiveram a frente desse movimento. Como afirma o historiador Eduardo Morettin, o pioneirismo destes estados na criação das cinematecas "está em sintonia com o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica fortemente vinculada à tradição arquivística, expressa em centenários arquivos e centros de documentação espalhados nestes países" (MORETTIN: 2013).

[60] http://www.cinematheque.fr/fr/informations-institution/structure.html consultado em janeiro de 2015.

> tornava harmonioso. Como nós poderíamos nos permitir julgar? Apenas a distância poderia estabelecer a verdadeira escala de valores (LANGLOIS apud EL KENZ).

Apesar da renúncia em "representar o papel de aficionados por clássicos", a Cinemateca Francesa comandada por Henry Langlois acabou por se consolidar como instituição de guarda de obras canônicas do cinema. Nesta tese não nos interessa travar um debate aprofundado sobre a história da constituição da Cinemateca Francesa ou sobre a personalidade polêmica de Henry Langlois, muitas vezes acusado de não ter dado espaço ao cinema experimental ou aos filmes que não fazem parte da "história oficial" da sétima arte. Ainda que houvesse uma distância entre o discurso proferido por Langlois e as práticas adotadas pela Cinemateca, é relevante o fato de que dentro do próprio campo do cinema a defesa da necessidade de preservação das películas tenha rapidamente adotado a noção de que os filmes, independentemente de suas qualidades estéticas e artísticas, fornecem um testemunho sobre seu tempo histórico.

Se dentro do campo do cinema as imagens em movimento foram desde cedo valorizadas e alçadas ao estatuto de patrimônio, no campo dos estudos históricos o processo se deu de forma mais demorada. A visão defendida por Matuszewski e outros contemporâneos, que viram ainda nos primórdios o potencial do cinema como fonte de escrita da história, não garantiu a sua entrada imediata dentro da disciplina histórica. É verdade que ainda nos anos 1930 encontramos pensadores como Walter Benjamin e Sigrified Kacauer, que foram capazes de reconhecer o potencial do cinema como precioso instrumento de compreensão da sociedade e trabalhar com as imagens em movimento de forma complexa, deixando de lado o discurso da transparência e da objetividade que pairava sobre os primeiros que partiram em defesa da nova tecnologia.

Em *De Caligari a Hitler: Uma história psicológica do cinema alemão*, livro publicado em 1947 nos Estados Unidos, Kracauer realizou um estudo percorrendo a produção iniciada na era Weimar até o hitlerismo, passando pelos cinejornais e pela propaganda de guerra. Em seu livro, Kracauer explorou a ideia de que o cinema produzido na era Weimar refletia as "tendências psicológicas profundas" e a "loucura institucionalizada na vida da Alemanha" (1985). Para o autor, os filmes possuem a capacidade de projetar a psique nacional por serem produções coletivas que mobilizam uma audiência de massa. Kracauer defendeu a tese de que o cinema transportou para as telas as obsessões perturbadoras e inconscientes do desejo e da

paranoia nacional alemã:

> Por trás da história dos câmbios econômicos, das exigências sociais e das maquinações políticas, existe uma história secreta que abarca as tendências íntimas do povo alemão. A demonstração dessas tendências pelo cinema alemão pode contribuir a compreensão do período e a ascensão de Hitler (KRACAUER: 1985; 19).

Walter Benjamin, em seu famoso ensaio "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", escrito em 1936, trata o cinema como ferramenta de compreensão das tranformações ocorridas na percepção e na experiência do homem moderno. O autor viu na nova técnica um dos principais discursos onde os efeitos da modernidade eram refletidos. Em Benjamin, o cinema não era apenas um produto tecnológico da era moderna, mas seu correspondente, a obra de arte onde o homem das grandes cidades, da era da mecanização e da velocidade podia experimentar os perigos, os choques e a intensidade de sua experiência cotidiana. Para Benjamin, o cinema "corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente." (BENJAMIN: 2010; 165 – 196).

No entanto, apesar dos escritos de Benjamin e Kracauer já trabalharem o cinema como instrumento de conhecimento das transformações de um tempo histórico, foi apenas na década de 1970 que a historiografia passou a discutir a utilização do audiovisual como fonte de forma mais sistemática. Esse processo tem suas raízes em um movimento que se iniciou também nos anos 1930, quando os historiadores Lucien Febre e Marc Bloch formaram na França a Escola dos Annales propondo uma nova concepção de história que ia de encontro aos fundamentos da escola positivista predominante na época. Entre outras novidades, Febre e Bloch apontaram para uma ampliação da noção de documento para além do texto escrito defendendo a noção de que "seria uma grande ilusão imaginar que a cada problema histórico corresponde um tipo único de documento especializado para esse uso" (BLOCH apud LE GOFF: 1990; 446).

O alargamento das fronteiras do documento histórico, proposto pela Escola dos Annales, veio acompanhado da crítica da própria noção de documento. Febre e Bloch propuseram um fazer histórico capaz de escapar da percepção consolidada desde o Renascimento, e aperfeiçoada pelos historiadores positivistas do século XIX, que se fundamentava sobre a procura da autenticidade, sobre a diferenciação entre o falso e o

verdadeiro. Esse movimento iniciado nos anos 1930 teria seu auge nos anos 1970, quando o historiador Jacques Le Goff, dialogando com Foucault, discutiu a noção de *monumento* dentro da historiografia. Partindo do princípio de que não existe documento objetivo, inócuo, e alegando que todo documento possui uma carga de intencionalidade[61], Le Goff defendeu a ideia de que todo documento é também *monumento*:

> O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa (FRANÇA, REZENDE, LINS: 2011; 54 – 67).

A crítica interna do documento veio acompanhada da afirmação da necessidade de olhar para "outros" documentos da história. Como afirma Le Goff, a partir dos anos 1960 o interesse da memória coletiva e da história já não se cristalizava exclusivamente sobre os grandes homens, a história política, diplomática e militar. Interessava-se por todos os homens, pelo cotidiano, pelos pequenos acontecimentos (LE GOFF; 1990. 460). Nos anos 1970, Marc Ferro, historiador da terceira geração da Escola dos Annales que deu origem a corrente denominada Nova História, publicou o artigo intitulado "O filme: uma contra-análise da sociedade?", inserindo o cinema na disciplina histórica:

> O filme, aqui, não é considerado do ponto de vista semiológico. Não se trata também de estética ou história do cinema. O filme é abordado não como uma obra de arte, porém como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ela vale por aquilo que testemunha. (...) A crítica não se limita somente ao filme, integra-o no mundo que o rodeia e com o qual se comunica necessariamente. (FERRO: 1975; 2 - 6).

Fazendo jus às proposições da Escola dos Annales, as análises de Marc Ferro abandonaram a concepção de transparência da imagem que estava presente em Matuszewski quando este defendeu o uso do cinema como fonte histórica. Ferro entende o cinema como uma construção, mas os métodos propostos pelo historiador partem do princípio de que por trás dessa construção existe "uma zona de realidade não visível*";* um conteúdo latente que pode revelar algo sobre uma dada realidade. "É esta concepção que o autoriza a dizer que o

[61] LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

filme é uma "contra-análise da sociedade" (NAVARRETE: 2008; 20–26). A metodologia proposta por Ferro se baseia em três eixos principais: *crítica da autenticidade; crítica da identificação e crítica analítica*[62]. Unindo esses três olhares, Ferro se dedicou principalmente à análise de filmes de ficção.

Após os escritos pioneiros de Ferro, historiadores de diferentes gerações passaram a incorporar o cinema como fonte histórica. Em artigo intitulado "História e cinema: um debate metodológico", a professora e pesquisadora da FGV Mônica Kornis apresenta um panorama detalhado das diversas correntes que surgiram após o trabalho de Ferro, algumas aprofundaram as proposições do historiador, outras antagonizaram com seu trabalho apresentando diferentes modos de compreender as relações entre história e cinema. Não nos interessa agora aprofundar esse debate, o que desejamos explorar são as relações entre as transformações do fazer histórico e a emergência do discurso de valorização do cinema doméstico.

Ao traçar esse percurso, visamos destacar que o processo de criação das cinematecas nos anos 1930 se deu no mesmo momento em que a História enquanto disciplina, com a primeira geração da Escola dos Annales, começou a abrir seus horizontes e a aceitar a incorporação de novas fontes. Foi dentro deste contexto de transformação da História, de abertura de horizontes, que as cinematecas e os arquivos audiovisuais começaram a se afirmar como local de guarda de documentos tão fundamentais como as bibliotecas e os arquivos textuais. Por sua vez, as próprias cinematecas acompanharam o movimento de abertura e alargam também suas fronteiras, incorporando a partir dos anos 1980 os acervos de filmes domésticos, processo que mais uma vez reverbera as transformações que ocorriam no próprio fazer histórico. A incorporação do cinema doméstico nos centros de preservação de imagem se baseia, como veremos adiante, na defesa de que as imagens domésticas são também documentos da história. O interesse historiográfico pela vida dos homens comuns, pelos pequenos acontecimentos, se refletiu na prática dos arquivos quando estes abriram suas portas para o cinema amador.

No entanto, enquanto a Nova História avançou na crítica interna ao documento,

---

[62] Na *crítica de autenticidade*, busca-se saber se o filme não é falsificado. Na *crítica de identificação*, a preocupação é conhecer a veracidade do filme, identificando possíveis traços de reconstituição e modificação. Na *crítica analítica*, engloba o estudo da fonte emissora, das condições de produção e recepção, e a análise da própria realização do filme, que consiste no uso de operações ideológicas como a definição da natureza e da função do comentário, a utilização de entrevistas, a sonorização, etc (FERRO: 1993).

afirmando a necessidade de trabalhar sobre suas condições de produção, grandes instituições de guarda audiovisual continuam, em muitos casos, a incorporar os filmes amadores e familiares calcando-se no discurso da autenticidade, do verdadeiro e do original. Nas próximas páginas deste capítulo, analisaremos e problematizaremos alguns argumentos e procedimentos utilizados por renomadas instituições francesas na incorporação dos filmes domésticos aos seus acervos, que parecem remodelar e modernizar o discurso da objetividade do documento, que permitiria um acesso direto aos eventos do passado. Nosso intuito não é desvalorizar o trabalho que realizam, mas entender sobre que bases estão calcadas as diferentes possibilidades de visibilidade e patrimonialização do cinema doméstico.

A opção por nos debruçarmos sobre os arquivos audiovisuais franceses não ignora o fato de que a valorização dos filmes amadores tenha ocorrido também no Brasil, pelo contrário, mais adiante analisaremos em detalhe os dilemas que envolvem a contituição e o gerenciamento dos fundos de cinema doméstico onde então depositadas as imagens convocadas no primeiro capítulo. No entanto, acreditamos que uma análise atenta às estratégias utilizadas pelos arquivos franceses pode nos ajudar a conceber a dimensão dos desafios enfrentados pelas instituições brasileiras. Nos interessa aprofundar o estudo de caso sobre as cinematecas francesas exatamente por elas estarem inseridas em um contexto onde, como afirma o historiador Eduardo Morettin, o "desenvolvimento da indústria cinematográfica é fortemente vinculado à tradição arquivística" (2014)[63]. Já no Brasil, além dos desafios colocados pelas especificidades deste tipo de acervo, as cinematecas se veem envolvidas em problemas de diferentes ordens, que passam pela falta infraestrutura básica, de profissionais e de orçamento. Ao abordar estas duas realidades: a francesa e a brasileira, propomos uma reflexão aprofundada acerca das motivações, estratégias e dilemas que acompanham as imagens domésticas nessa trajetória que vai do privado ao público, da memória à história.

2.2) As promessas do arquivo

A França instituiu desde o fim da década de 1980 uma série de práticas visando a

[63]MORETTIN, Eduardo. "Cinema Como Documento Patrimonial" In *Revista Contraplano,* 2013. Acessada em 10 de novembro de 2014. http://contraplano.sesctv.org.br/2013/09/05/eduardo-morettin-cinema-como-documento-patrimonial/

patrimonialização de filmes domésticos através de diversas instituições espalhadas pelo país, as chamadas cinematecas regionais. Formadas em um primeiro momento a partir de iniciativas privadas, essas pequenas cinematecas disseminadas pelo território francês conquistaram, com o tempo, a missão de salvaguardar a memória de suas regiões. Córsega, Bretanha, Marselha e Paris são alguns dos lugares onde podemos encontrar cinematecas empenhadas em preservar a memória local através dos registros audiovisuais.

A Cinémathèque de Bretagne*,* criada em 1986, conta atualmente com 1546 depositantes, que contribuíram para fazer de seus fundos de cinema amador "os mais importante da França"[64]. Seu acervo gerencia mais 25 550 filmes sob o lema *"collecter, préserver, transmetre*" [65]. Já a Cinémémoire: cinemathéque des films amateur de Marseille foi oficializada apenas em 2001 como derivação da associação Court Circuit, criada em 1992 por um coletivo de jovens realizadores que tinham como objetivo difundir os filmes "*hors normes*" realizados de forma independente por cineastas que possuíam uma "*recherche esthétique*"[66]. Um de seus sócios, o cineasta Claude Bossion, nutria um especial interesse pelo cinema amador e coletou sozinho mais de 200 horas de filmes de domésticos que foram utilizados no documentário *Mémoire d'outre-mer* (1997). Estas imagens deram origem ao primeiro fundo de cinema amador da *Cinémémoire*, que conta hoje com mais de 1600 horas de material audiovisual doméstico.

Na capital francesa é possível acessar novos pontos de vista sobre a cidade a partir do rico acervo de filmes domésticos do Forum des Images. Criado em 1988 pelo poeta Pierre Emmanuel, a instituição assumiu desde o princípio a missão de "constituir a memória audiovisual de Paris"[67]. Sob a iniciativa de Pierre Tcherina, realizador e apresentador de programas de televisão, o Forum começou a coletar filmes amadores nos primeiros anos de sua fundação[68]. Assim como Calude Bossion, Tcherina possuía um grande interesse pelas imagens domésticas e nos anos 1990 e dirigiu a série televisiva *Objectif Amateur* que, em 12 programas, apresentou para o público um pouco da diversidade e da riqueza desse arquivo.

Esses são apenas alguns exemplos de cinematecas regionais espalhadas pelo território francês onde é possível encontrar uma rica coleção de filmes domésticos realizados nos mais variados formatos em diferentes décadas do século XX. Dedicando-se com afinco à coleta,

---

[64] http://www.cinematheque-bretagne.fr/Rechercher-14-0-0-0.html?q=amateur consultado em janeiro de 2015
[65] http://www.cinematheque-bretagne.fr/Rechercher-14-0-0-0.html?q=amateur consultado em janeiro de 2015
[66] http://www.circuit-court.org/spip.php?rubrique25 consultado em janeiro de 2015
[67] http://www.forumdesimages.fr/le-forum/presentation/histoire consultado em janeiro 2015
[68] Idem

preservação e difusão desses materiais, as cinematecas regionais pronunciam um discurso uníssono. Seus diretores, analistas e arquivistas acreditam que as imagens familiares e amadoras possuem o poder de propagar uma memória comum e de fortalecer os laços identitários de uma região (ALLARD : S/D/P; 1–199). Dentro dessas instituições, os filmes produzidos pelos "cineastas de domingo" são entendidos como "o testemunho de uma época, de um modo de vida" (ALLARD; 1–199). Imagens que revelam "a vida de uma região, a evolução das paisagens, das festas, dos costumes, das profissões", capazes de mostrar "o que os filmes oficiais não mostram completamente" (ALLARD; 1 – 199). Nessas cinematecas a problemática se coloca quase sempre como a conservação de filmes amadores enquanto documento histórico, arquivo da memória regional e patrimônio local.

No decorrer dos últimos vinte anos as cinematecas regionais se consolidaram, portanto, como espaços oficiais de coleta, guarda e difusão dos filmes amadores. Campanhas de doação, restauração das películas, publicações especializadas, mostras e produções de documentários a partir das imagens encontradas em seus acervos são algumas das iniciativas levadas a cabo por esses estabelecimentos. No entanto, em 2012 a situação começou a mudar. Nesse ano, o Institut national de l'audiovisuel (Ina), uma das maiores instituições de salvaguarda audiovisual da França, lançou uma grande campanha para estimular a doação de filmes domésticos. Sob o *slogan* "*Nous sommes amateurs… de vos films amateurs*", a operação batizada de Mémoires partagées, ainda em desenvolvimento, convoca os cidadãos franceses a escolherem "entre seus *souvenirs* os vídeos que testemunham uma época ou um acontecimento da nossa história"[69]. No dossiê de imprensa publicado na época do lançamento do projeto, o Ina explica as suas motivações:

> Em uma época em que cada um pode tomar parte da esfera midiática, nos pareceu necessário ampliar nosso trabalho de preservação e dar o devido valor aos filmes ditos "amadores" lançando um apelo à contribuição. Porque o Ina constrói uma memória audiovisual comum, os filmes amadores possuem um lugar em nossos fundos. Estes *souvenirs,* que possuem em sua origem um uso privado, serão valorizados no site ina.fr, onde complementarão e enriquecerão as milhares de horas de imagens e sons fornecendo um olhar diferente: o do público.[70]

Os procedimentos a serem adotados pelos interessados foram explicados no passo a passo publicado em 2012 no site do projeto. Aqueles que desejavam transformar suas imagens

[69]*Dossier de presse: Ina, Mémoires partagée*s Disponível em: http://www.ina.fr/themes/memoires-partagees Acessado em 12 de janeiro de 2013.
[70]*Ibdem*

de família em patrimônio do Estado francês deveriam encaminhar o material filmado (são aceitos filmes em película ou videocassete[71]) para a Forever, empresa parceira do Ina que se ocupava da digitalização das imagens concedendo ao doador um desconto de trinta por cento sobre o valor total do serviço. Após ser digitalizado, o material original era devolvido ao doador e os arquivos digitais eram incorporados na plataforma Dailymotion, onde foram colocados a disposição dos "*experts*" do Ina. A equipe do Ina assumiu a missão de escolher entre as centenas de horas de imagens aquelas que segundo eles "apresentam um valor patrimonial". Apenas os vídeos selecionados foram disponibilizados para o público no site ina.fr podendo, assim, "entrar na memória coletiva" [72].

Em seu primeiro ano de existência, o site do Ina incorporou mais de 250 filmes amadores, no entanto, apesar do apelo junto ao público, a operação *Mémoires partagées* causou grande polêmica entre acadêmicos e arquivistas franceses. A direção do Ina foi acusada de ser irresponsável e de utilizar o patrimônio como ferramenta de marketing. Grande parte das críticas se dirigiram às *démarches* adotadas pela instituição no passo a passo descrito acima. Especialistas afirmaram que o projeto *Mémoires partagées* colocava em risco os documentos, uma vez que o Ina não oferecia o acondicionamento em condições ideais dos materiais originais em película e videocassete, devolvendo aos doadores as cópias originais e preservando apenas os dados digitais. A salvaguarda de dados digitais é uma das grandes questões em pauta no universo da preservação audiovisual.

Em 2005, a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas dos EUA convocou uma "reunião de cúpula"[73] com arquivistas, técnicos dos estúdios de Hollywood e responsáveis pela preservação de imagens de instituições públicas e privadas para tratar especificamente desta questão. Após esse encontro, o Conselho de Ciência e Tecnologia da Academia realizou uma extensa pesquisa sobre o tema que originou o relatório *O Dilema Digital,* traduzido em 2009 para o português pela Cinemateca Brasileira e disponível para download em seu site. Além do relatório, que ao longo de suas setenta páginas aborda questões de gerenciamento, custo e preservação de arquivos digitais, foi publicado em 2013 no Brasil o livro *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual,* de Ray Edmondson. Como o próprio nome do livro aponta, Edmonson propõe uma visão mais teórica sobre a preservação, abordando questões

---

[71]O Ina não estabelece claramente um recorte sobre o periodo histórico em que os filmes doados devem ter sido produzidos. No entanto, o arquivo só aceita imagens feitas originalmente em película e videocassete, deixando de fora a produção contemporânea em digital.

[72] *Ibdem*

[73] *O Dilema Digital. Questões estratégicas na guarda e no acesso a materiais cinematográficos digitais.* Disponível em http://web.cinemateca.org.br/dilema-digital

éticas, filosóficas e históricas pertinentes ao campo. Apesar de não se restringir ao problema do digital, Edmonson dá destaque ao tema e discute alguns dos dilemas enfrentados pela preservação diante do avanço das tecnologias. Para o autor, um dos aspectos centrais é o da obsolescência rápida dos formatos. Nas palavras de Edmonson:

> A digitalização coloca o dilema da obsolescência cada vez mais rápida dos formatos, com os arquivos precisando lidar com os mistérios da preservação digital, por um lado, e, por outro lado, com a necessidade de continuar preservando e atendendo às demandas de acesso aos "formatos tradicionais", mais antigos (EDMONDSON: 2013; 38)

A primeira opção do Ina[74] em apostar na digitalização dos filmes e não na preservação das matrizes foi um dos motivos que geraram dúvidas em relação à credibilidade da operação Mémoires Partagées e criaram a desconfiança de que, no que concerne aos filmes amadores, a instituição estaria dando mais importância à difusão do que à conservação do acervo. Diante deste cenário, diversas associações e intelectuais se posicionaram publicamente contra a instituição. Em novembro de 2012, a Fédération des Cinémathèques et Archives de Film de France (FCAFF) e a Inédits (Films amateurs / Mémoire d'Europe) lançaram um comunicado de imprensa denominado *L'Ina met en ganger le patrimone filmique amateur*, onde ressaltaram os riscos causados pelo tipo de procedimento implementado pelo arquivo:

> Fazendo crer que a transferência dos filmes para DVD é suficiente para conservar as imagens, o Ina corre o risco de se tornar o responsável pelo desaparecimento dos filmes amadores originais. Persuadidas da preservação sobre DVD, as famílias descartarão os originais em película, já sem uso. Abrindo mão de imagens que sobreviveram aos efeitos do tempo por mais de noventa anos enquanto o *transfer* para DVD ou os arquivos digitais possuem duração desconhecida. Paradoxo para uma instituição dotada de especialistas em conservação. A alimentação de um site na internet não pode justificar tais erros, mesmo que seja para melhorar a comunicação do Ina e suas eventuais receitas publicitarias produzidas pela frequentação de seu site[75].

Após muitas discussões e críticas, o Ina acabou por alterar, em 2014, esse procedimento e passou a trabalhar em parceria com as cinematecas regionais. Agora as matrizes originais em película e videocassete devem ser entregues às cinematecas das

[74]A *operação* Memóires Partagées está ainda em andamento, após a polêmica com as cinematecas regionais o Ina deu indicações de que reveria a questão da salvaguarda das matrizes.

[75] Comunicado de Imprensa Inédits/FCAFF, novembro de 2012. Disponível em: http://cinemathequeducinemaamateur.unblog.fr/files/2012/11/communique-fcaff-inedits.pdf Consultado em 20/01/2013

diferentes regiões que se ocupam em preservá-las. No entanto, as polêmicas em torno da operação Mémoires Partagées não foram provocadas apenas pelas questões técnicas de conservação citadas acima. Além da desconfiança em relação aos reais objetivos do projeto está em jogo uma disputa de interesses políticos entre diferentes instituições que visam a constituição de fundos compostos por filmes amadores e domésticos. Quando uma instituição do porte do Ina (empresa pública com um orçamento anual de mais 124 milhões de euros, responsável pela conservação de mais de 5.000.000 horas audiovisuais e 1.2000.000 fotografias)[76] lança um projeto de dimensões nacionais do alcance do Mémoires Partagées, ela põe em risco a própria vida das cinematecas regionais. Estas instituições temem pela conservação dos filmes amadores e familiares, mas também pela desvalorização do seu trabalho e pela perda gradual de espaço e protagonismo na atividade que exercem há mais de duas décadas.

O desafeto entre o Ina e as cinematecas regionais francesas é um sintoma da importância que os filmes amadores e familiares passaram a ocupar dentro dos processos de produção, transmissão e conservação da memória coletiva. Não deixa de ser curioso que imagens tremidas, mal filmadas, realizadas por desconhecidos, que foram por décadas ignoradas e subvalorizadas pela academia, pelo cinema comercial e até mesmo pelos próprios realizadores, tenham hoje o poder de despertar uma disputa de proporções nacionais. O interesse do Ina pelo cinema amador e a dimensão da campanha Mémoires Partagées deixa claro o papel estratégico representado pelas imagens geradas por não profissionais na produção das narrativas oficiais da história e da memória de um país.

Em entrevista concedida em 2012, Alain Esmery, então curador do acervo de filmes domésticos do Forum des Images[77], criticou a operação Mémoires Partagées por duas razões. A primeira, já abordada anteriormente, se dirige ao fato de a instituição não ter previsto a guarda das matrizes dos filmes doados, o que fazia, segundo Esmery, com que "antes de tudo essa fosse uma *operação* de comunicação e marketing"[78]. A segunda reside na seleção operada pelos *experts* do arquivo responsáveis por escolher dentre o material bruto as imagens que devem ser postadas no site, procedimento que é mantido até hoje. Esmery argumenta que

---

[76]Dados retirados do site http://www.institut-national-audiovisuel.fr/nous-connaitre/entreprise/chiffres-cles.html em 2013.

[77]Tive a oportunidade de entrevistar Alain Esmery em Paris durante o período do estágio sanduíche. Esmery foi diretor por mais de 25 anos do Forum des Images, instituição criada em 1988 com o objetivo de salvaguardar e constituir a memória audiovisual de Paris. Além de criar o acervo de filmes amadores e familiares do Forum, Esmery produziu a série *Objectif amateur*. Realizada apenas com filmes amadores a série foi ao ar nos anos 1990 no Canal +.

[78]ESMERY, Alain. Entrevista concedida em 2013 para a pesquisadora Thais Blank. Paris.

o Ina não realiza um trabalho de documentação sobre as imagens que ficam "soltas no site" sem maiores informações, e pergunta: "Em que bases eles selecionam as imagens? Sobre que critérios? Não sabemos. O que parece é que eles pegam as belas imagens, as imagens que falam hoje, mas e as imagens que falarão amanhã?"[79].

O site do Ina não fornece qualquer informação sobre os critérios de seleção dos filmes domésticos incorporados ao arquivo e apenas afirma que dentre o material bruto recebido "os melhores testemunhos patrimoniais serão colocados on-line"[80]. Para Esmery, as *démarches* adotadas pela instituição desrespeitaram os três pilares da preservação de filmes amadores: conservação das matrizes, digitalização em qualidade profissional (a Forever, empresa que se associou ao projeto, é vista como uma marca que não trabalha com os parâmetros adequados) e documentação. Ao gerenciar o arquivo de filmes amadores e domésticos do Forum des Images, em Paris, Esmery adotou um complexo procedimento que consiste em incorporar não apenas os filmes, mas uma série de informações e documentos que estão em sua órbita. Para o arquivista, as imagens de família correm o risco de se tornarem "nulas como papel de parede" ao entrarem nos acervos sem informações sobre suas condições de produção.

O trabalho de documentação do Forum des Images, feito também pela maior parte das cinematecas regionais francesas, inclui não apenas a identificação das datas e locais de filmagem, mas uma vasta investigação sobre as pessoas que aparecem, as relações entre elas, os destinos de cada uma, os hábitos do cinegrafista, o tipo de câmera e filme usados, o contexto histórico. Cada material incorporado ao acervo vem acompanhado por uma entrevista com os doadores realizada pelos arquivistas. Ao escolher um fundo para assistir, o espectador terá acesso também a um texto que resume todas as informações coletadas e poderá, inclusive, requisitar a entrevista gravada com os doadores. O procedimento adotado pelo *Forum* e outras instituições similares vem da noção de que as imagens amadoras e domésticas, quando não trabalhadas, correm o risco de ficarem presas ao universo privado limitando-se a satisfação das curiosidades voyeurísticas. Para abrir as imagens para a história, os arquivos realizam uma verdadeira operação de montagem que articula as repetidas cenas de casamentos, de almoços de bebês, de passeios no parque, com a história maior que atravessa as imagens.

---

[79] *Ibdem*

[80] *Dossier de presse: Ina, Mémoires partagée*s Disponível em: http://www.ina.fr/themes/memoires-partagees Acesso em: 12/02/2013

Este é o caso dos filmes doados por Harry Bernas. Depositado em 2008 no Forum des Images, o fundo da família Bernas é composto por mais de três horas de filmes domésticos produzidos entre 1936 e 1966 pelo cinegrafista Robert Bernas, pai de Hary. Sem maiores informações, as imagens dos Bernas se assemelham a qualquer outra imagem de família. Em um dos trechos do material acompanhamos uma longa viagem onde os Bernas aparecem felizes, sorridentes para a câmera, brincam e filmam como em uma excursão de férias. No entanto, a viagem feita em 1941 não foi uma viagem como as outras. O que vemos sem que as imagens revelem é a epopeia de uma família em fuga. De origem judaica, os Bernas deixaram a França ocupada rumo ao exílio nos Estados Unidos, o roteiro da fuga inclui as cidades de Marselha, Lion, Casablanca, Lisboa e Nova York. Sem o trabalho de documentação realizado pelos arquivistas, sem a revelação das condições de produção das imagens, estes raros registros seriam apenas mais um filme de uma família em excursão.

Já no site do Ina, não é possível encontrar informações sobre os contextos familiares, a origem dos cinegrafistas ou as motivações das filmagens que estão disponíveis na plataforma. Os filmes incorporados pela operação Mémoires Partagées são classificados apenas por ano e local de produção. Há, por exemplo, uma aba inteiramente dedicada aos filmes amadores realizados nas ex-colônias francesas. Ao clicar na opção *France coloniale,* o espectador é levado a navegar por mais de sessenta fragmentos de filmes domésticos produzidos no império colonial francês entre as décadas de 1930 e 1960. Argélia, Marrocos, entre outras ex-colônias, são retratadas nestes filmes de família como "paraísos perdidos", onde se desenrolam mais uma vez imagens *naives* de brincadeiras infantis, piqueniques no parque e passeios de domingo.

No entanto, apesar da aparente banalidade das imagens, o cinema amador colonial foi um importante espaço de afirmação do olhar e do discurso imperialista colonizador, e contribuiu para reafirmar estereótipos presentes no imaginário da época. Como vimos no primeiro capítulo da tese, esse tema foi explorado pela socióloga Patrícia Zimmermann no artigo "Geographies of desire: cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film" (1996), onde a autora explora as relações entre imperialismo, viagem e a produção do cinema amador. Na operação Mémoires Partagées, as filmagens realizadas nas ex-colônias não são problematizadas, o olhar do colonizador não é colocado em questão. Pelo contrário, os filmes são enaltecidos como documentos capazes trazer um novo olhar sobre a história, "o olhar do público", como se este olhar pudesse estar livre de projetos ideológicos, de contextos econômicos e sociais.

O cinema doméstico é, como qualquer outro documento, uma construção, um produto da sociedade que o fabricou, e se torna mais rico quando explorado em sua dimensão *monumental*. É nisso que aposta Alan Esmery quando realiza o trabalho de documentação sobre os filmes que incorpora ao Forum des Images, e que permite ao espectador acessar as diferentes camadas de sentido que constituem o *documento-monumento*. Já as práticas adotadas pelo Ina apostam na imagem como "o lugar de uma *experiência* aparentemente real e não mediada" (FELDMAN apud MIGLIORIN, BRASIL: 2010; pg 84 – 94) reforçando a ideia de que seria possível estabelecer uma relação direta com os eventos passado. Na operação Mémoires Partagées o passado é colocado on-line para ser acessado sem maiores informações e a fruição proporcionada pelo site cria uma enganosa sensação de ausência de mediação.

No entanto, a possibilidade da experiência não mediada oferecida ao espectador/colaborador (é importante notar que no site do Ina.fr o mesmo indivíduo que consome as imagens é convidado a colaborar com a história, e assim atuar e partilhar dela) sobrevive apenas como frágil ilusão. Como é próprio dos arquivos, o Ina realiza um gesto de seleção, de enquadramento, de agenciamento e de classificação. Como afirma o teórico francês Serge Marcel, o arquivo é um espaço ficcional onde se inventam e se recompõem as fronteiras de escrita do saber, da memória e da história (MARCEL: 2013). Lugar da autoridade, do discurso do especialista, do *expert* que elege esta ou aquela imagem como documento. Lugar da mediação por excelência mesmo quando mascarada no acesso imediato da internet. A defesa de Alain Esmery pelo preciso e extensivo processo de documentação das imagens,sua busca por revelar também o "que as imagens não mostram"[81], aponta no sentido oposto, é uma estratégia política que assume o arquivo como um espaço de articulação, de montagem e de abertura para novas leituras do passado.

Apesar das grandes diferenças, o Ina e as cinematecas regionais possuem algo em comum. Em todas essas instituições a defesa da necessidade de preservação dos filmes domésticos se baseia principalmente sobre a noção de que essas imagens, diferentemente das profissionais, mostram a história "do ponto de vista do vivido" (ALLARD: S/D/P; pg 1 – 199). A valorização desse material, seja dentro dos arquivos ou em obras audiovisuais, passa muitas vezes pela ideia de que as imagens domésticas são capazes de garantir uma autenticidade que não pode ser encontrada em outras produções, por estas estarem a serviço

[81] ESMERY, Alain. Entrevista concedida em 2013 para a pesquisadora Thais Blank. Paris.

de projetos ideológicos e interesses econômicos. É preciso ter cuidado com esse discurso, os filmes domésticos não são imagens ingênuas, neutras ou apolíticas. Como vimos no primeiro capítulo, elas são produzidas, assim como os filmes profissionais, sob um determinado ponto de vista. No caso específico dos filmes realizados no Brasil nas primeiras décadas do século XX, o ponto de vista das elites.

No item seguinte deste capítulo nos debruçaremos sobre a constituição e o gerenciamento do acervos de filmes domésticos da Cinemateca Brasileira, maior instituição de salvaguarda audiovisual do país. Seguindo o percurso migratório dos filmes da família Alves de Lima seremos levados para dentro desse arquivo e analisaremos as estratégias empregadas na conservação e difusão dessas imagens. Não existe no país nenhuma instituição que realize um trabalho comparado àquele realizado pelas cinematecas regionais francesas. Como veremos adiante, as cinematecas no Brasil são atravessadas por uma história de luta pela sobrevivência e enfrentam desafios para manter até mesmo suas atividade básicas. Ainda assim, acreditamos ser importante interrogar o gesto arquivístico que preserva o cinema doméstico brasileiro e entender as consequências desse gesto para imagens vindas do universo privado. O estudo de caso francês nos permitiu evidenciar como as estratégias de incorporação dessas imagens refletem conjunturas mais amplas de disputas nacionais e de concepções do fazer histórico, nas próximas páginas deste capítulo veremos também em que medida esse pensamento pode ser aplicado no contexto brasileiro.

2.3) Constituição do acervo de filmes domésticos da Cinemateca Brasileira

Os filmes domésticos da família Alves de Lima, abordados no capítulo anterior, foram incorporados ao acervo da Cinemateca Brasileira por meio de uma doação informal conforme mostra a carta anexada ao dossiê do material, assinada em 18 de junho de 2001 por Nelita Alves de Lima. Escrita em papel cor de rosa ornado com buques de flores e caligrafia caprichada, a carta não traz maiores informações sobre o conteúdo das imagens ou sobre os motivos da doação. Como um visto de entrada ela atesta o direito das imagens à ingressarem no espaço público delegando aos cuidados do arquivo os filmes da família: "Fernanda[82], aqui vão alguns rolos de filme como doação. Filmado sobre adultos e crianças das famílias Silva Prado e Alves de Lima residentes da Av. Higienópolis nos anos 30. Obrigada, Nelita Alves de

[82] A "Fernanda" quem a carta se dirigie é Fernanda Coelho, então coordenadora de preservação da Cinemateca Brasileira.

Lima”.

Fernanda
Aqui vão alguns rolos de filme, como doação.
Conteúdo provável.
Filmes sobre adultos e crianças das famílias Silva Prado e Alves de Lima residentes na Av Higienópolis nos anos 30
Obrigada
Lélia Alves de Lima

R. Capitão Macedo 580
Vila Clementino

Após a doação, os rolos de película da família foram incorporados ao acervo sem maiores informações sobre as suas condições de produção. Uma pesquisa na base de dados da Cinemateca com o nome Alves de Lima provê o interessado de uma listagem de oito itens, cada um corresponde a um rolo de filme depositado: “Alves de Lima Crianças Brincando. Alves de Lima Passeio. Alves de Lima Viagem I. Alves de Lima Viagem II. Alves de Lima Viagem III. Alves de Lima Familiar I. Alves de Lima Familiar II. Alves de Lima Familiar III”. No dossiê de depósito não há indicação de contato da família, apenas a carta atestando a doação e o nome da depositante. A maneira informal como estes filmes foram incorporados, a falta de informação sobre os seus realizadores e sobre seu contexto, não é uma característica reservada a este material. Ela atravessa todo o acervo de filmes domésticos da Cinemateca Brasileira. Como afirma a pesquisadora e arquivista Lila Foster:

> Para além das informações disponíveis na TRF (base de dados) sobre os materiais depositados, o acervo de filmes domésticos é extremamente frágil no que tange o seu estatuto jurídico e informacional. Os registros de depositantes estão defasados dificultando o acesso às famílias dos depositantes, fonte primordial de informação. Muitos títulos atribuídos no momento da incorporação (primeiro momento da catalogação) são excessivamente genéricos e poderiam ser mais esclarecedores acerca do

> conteúdo já que a maioria dos filmes domésticos não passa pelo processo completo de catalogação (FOSTER: 2010; 23) .

Diferentemente das cinematecas regionais francesas, a Cinemateca Brasileira não realiza um trabalho rigoroso de documentação das imagens domésticas incorporadas, os filmes tampouco são disponibilizados on-line, como no caso do Ina. O pesquisador interessado em imagens amadoras deve atravessar um longo caminho para ter acesso aos filmes domésticos. As adversidades que precisam ser superadas são de diversas ordens: desatualização da base de dados, ausência de documentação e catalogação dos materiais, problemas jurídicos que barram a disponibilização de certas imagens, deterioração das matrizes originais, ausência de cópias em digital e dificuldade de comunicação com os profissionais são alguns dos obstáculos que precisam ser enfrentados pelos desbravadores de imagens no Brasil. Ainda assim, a Cinemateca Brasileira realiza um trabalho de extrema importância, ela é a única instituição pública no país a possuir um acervo de filmes domésticos sistematizado. Outros estabelecimentos como a Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, ou a Cinemateca de Curitiba, também são detentores de filmes domésticos, mas nestes arquivos a situação é ainda mais precária e por vezes não existe sequer uma base de dados organizada disponível para o público.

A tese de doutorado *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*, defendida em 2009 na Universidade de São Carlos pelo pesquisador Carlos Roberto de Souza, recompõe com minucia e riqueza de detalhes a turbulenta trajetória da instituição. O pesquisador mergulhou nos arquivos da própria Cinemateca, onde encontrou raros documentos que revelam parte das controvérsias que envolveram a criação do arquivo e suas diferentes gestões. A partir de uma extensa pesquisa em jornais e revistas do início do século, Souza revelou também que, assim como no caso francês, a criação de um depósito de filmes no Brasil foi sugerida e discutida pela imprensa antes mesmo da existência de tais estabelecimentos. Em 1929, o jornalista Mário Behring publicou no editorial da revista *Cinearte* um artigo sobre a criação do museu cinematográfico de filmes dos Estados Unidos, onde se referiu de forma irônica à possibilidade de existência de algo parecido no Brasil: “se entre nós aludisse alguém à possibilidade de coisa semelhante, a proposição seria recebida por entre gargalhadas e o autor necessariamente receberia a consagração de maluco, pelo menos” (BEHIRING apud SOUZA: 2009; 42). Como o fotógrafo Boleslas Matuszewski, Behiring tratou da importância dos registros fotográficos e cinematográficos para o conhecimento “de

uma época com todos os seus característicos" (BEHIRING apud SOUZA: 2009; 42). O autor se referiu às imagens cinematográficas como "filmes-documentos" e afirmou a necessidade de conservá-las para as "novas gerações". Na conclusão do artigo Behring fez "um lamento e um apelo" pela preservação dos filmes:

> Não fosse a exigüidade das verbas de que dispõe, o nosso Museu Nacional poderia começar a coleção de filmes documentais que conservassem a expressão da época presente. Seria muita pretensão de nossa parte chamar a atenção do Ministério da Agricultura, de que depende aquela repartição, para esse assunto (BEHIRING apud SOUZA: 2009; 42)?

O apelo do jornalista não foi ouvido e na década seguinte o Brasil continuaria sem um depósito que se ocupasse da preservação das películas. Foi apenas no decorrer dos anos 1940 que começou a se desenhar os contornos da Cinemateca Brasileira, a data de sua fundação é imprecisa e os imbróglios de sua constituição atravessam diferentes décadas do século XX. Em 2002, a instituição definiu como seu marco fundador o dia 7 de outubro de 1946, dia em que teria sido realizado o primeiro encontro para a criação do Segundo Clube de Cinema de São Paulo. No entanto, pesquisadores divergem sobre esta opção, Carlos Roberto de Souza afirma que a data mais precisa seria agosto de 1940, quando ocorreram as exibições públicas do primeiro Clube de Cinema de São Paulo, fundado por iniciativa do então jovem intelectual Paulo Emílio Salles Gomes e fechado no ano seguinte pela polícia política de Getulio Vargas. Souza argumenta que a iniciativa de Paulo Emílio não visava apenas à realização das sessões e debates, mas já falava também da constituição de um acervo. Outro marco importante é o ano de 1949, quando o segundo Cineclube de São Paulo, iniciado enquanto Paulo Emílio estudava cinema em Paris, foi incorporado como filmoteca ao Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em 1956, a Filmoteca do MAM desligou-se do museu e criou a Sociedade Civil da Cinemateca Brasileira, utilizando pela primeira vez o nome que possui até hoje.

A defesa de Souza pela data de agosto de 1940 é fundamentada em uma extensa pesquisa que recuperou artigos de jornais, entrevistas e cartas trocadas entre os membros que participaram dos dois Clubes de Cinema de São Paulo que deram origem à Cinemateca. Os documentos revelam que desde o princípio Paulo Emílio chamou a atenção para a importância da preservação das películas e para a constituição de um arquivo de filmes[83]. No entanto, nos primeiros anos de atividade o Cineclube de São Paulo, e depois Filmoteca do MAM, voltou-

[83] Para mais detalhes consultar a tese de Carlos Roberto de Souza onde estão reproduzidos trechos de cartas de Paulo Emílio com acaloradas discussões sobre a necessidade do Clube de Cinema não se restringir apenas a programação de filmes e se constituir enquanto arquivo cinematográfico.

se principalmente para o cinema estrangeiro. Os contatos de Paulo Emílio com Henri Langlois, com quem trabalhou na Cinemateca Francesa, favoreceram o envio de cópias de clássicos europeus para o Cineclube de São Paulo. Apenas em 1952 a Filmoteca do MAM realizou a 1ª Retrospectiva do Cinema Brasileiro.

A 1ª Retrospectiva do Cinema Brasileiro apresentou um panorama da produção nacional aos jovens cinéfilos apaixonados por Eisenstein e Jean Vigo. O diretor Jurandir Noronha, então colunista do *Diário Trabalhista* carioca, lançou após a retrospectiva o apelo "Salvemos o Patrimônio", onde convocou os "mecenas bandeirantes" a apoiarem a Filmoteca e financiarem o trabalho de coleta e conservação dos filmes nacionais "que estavam um a um indo embora em incêndios, com a emulsão corroída pelo tempo ou simplesmente perdidos". (NORONHA apud SOUZA; 63). Paulo Emílio afirmaria mais tarde que a Retrospectiva "foi uma revelação e pode-se considerar como a principal raiz das tentativas de estudos históricos a respeito do cinema brasileiro" (GOMES apud SOUZA; 63).

Ao longo da década de 1950 a Filmoteca foi incrementando seu acervo com o apoio do MAM a partir da organização de festivais internacionais e de verdadeiras "caças ao tesouro". Entre as muitas histórias narradas por Carlos Roberto de Souza uma das mais curiosas aconteceu quando o próprio Paulo Emílio, então conservador-chefe da instituição, alugou um caminhão e foi dirigindo até Catanduva, no interior de São Paulo, "recolher centenas de velhos filmes no armazém de um antigo exibidor" (SOUZA; 68). O gradual aumento do acervo, a falta de espaço no museu e os poucos recursos repassados pelo MAM à Filmoteca levaram à criação da Sociedade Civil da Cinemateca Brasileira, em 1956. A medida tinha como objetivo possibilitar o investimento público na instituição, agora uma entidade independente. No entanto, no ano seguinte a sua criação a Cinemateca Brasileira sofreu um grande incêndio. Um verão quente e uma estrutura ainda precária fizeram com que dezenas de rolos de nitrato iniciassem o fogo que devastou a primeira tentativa de salvaguarda da memória audiovisual brasileira:

> Nada restou da antiga Filmoteca: a correspondência administrativa, o acervo documental, equipamentos antigos – inclusive uma câmara de filmar construída pelo pioneiro fotógrafo Antônio Medeiros na segunda década do século –, e um terço do acervo de filmes foram destruídos. Entre eles, cerca de 80% das cópias em 16mm utilizadas para circulação pelos cineclubes; filmes experimentais e sobre arte; algumas cópias de filmes silenciosos alemães e de outras nacionalidades, Paixões de Cristo e filmes coloridos à mão encontrados no Brasil; e os filmes brasileiros antigos que estavam sendo selecionados para um documentário de montagem. Arderam também a biblioteca, que possuía uma coleção completa da revista Cinearte (...)

(SOUZA; 68).

Como mostra em detalhes Carlos Roberto de Souza os anos que se seguiram ao incêndio foram marcados por manifestações de solidariedade e comoção nacional, crises financeiras e institucionais, anúncios de investimentos por parte dos governos federal e estadual e muitas promessas não cumpridas. Contando com colaboradores apaixonados, sob a tutela de Paulo Emílio, a Cinemateca foi aos poucos se reerguendo, promovendo eventos e reestruturando seu acervo. Permaneceu pelas décadas seguintes como órgão independente e somente em 1984 foi incorporada ao Governo Federal como um órgão do então Ministério de Educação e Cultura (MEC) e hoje está ligada à Secretaria do Audiovisual. A trajetória da instituição reflete a própria história do cinema brasileiro, sua vida é marcada por ciclos de estabilidade interrompidos por crises econômicas e políticas. Durante as últimas décadas foram muitos os apelos, os gritos de socorro, as previsões apocalípticas, mas apesar de tudo a Cinemateca resiste. Seu acervo conta hoje com cerca de 200 mil rolos[84] de filmes, entre longas-metragens, curtas, cinejornais e materiais domésticos, além de livros, fotografias, revistas, cartazes e outros documentos.

A formação do acervo da instituição não se deu de forma ortodoxa, cópias recebidas de cinematecas estrangeiras, doações de colecionadores particulares, incorporação de acervos de cinematecas menores, garimpos em galpões abandonados de antigos estúdios, foram inúmeros os caminhos que levaram os filmes ao arquivo. No entanto, ao recuperar as correspondências e os artigos de Paulo Emílio, Carlos Roberto de Souza mostra que o idealizador da cinemateca formulou desde cedo uma “teoria geral dos arquivos” e tinha uma clara noção da missão que a instituição deveria cumprir (SOUZA: 2009). Em seus escritos, o crítico, curador e conservador defendeu, ainda em 1959, a necessidade urgente de despertar o poder público sobre o importante papel desempenhado por uma cinemateca, responsável, segundo ele, pela salvaguarda de documentos históricos e de obras de arte. Para Paulo Emílio, a cinemateca deveria ser ao mesmo tempo Arquivo Histórico e Museu de Belas Artes, espaço de preservação da memória e de formação cultural (SOUZA: 2009). No Suplemento Literário publicado no Jornal o Estado de São Paulo de 1959 o autor afirmou:

> as pessoas que melhor têm compreendido o papel das cinematecas não são necessariamente as ligadas ao mundo cinematográfico, e sim as que têm uma visão cultural ampla. Os escritores, administradores,

[84] In http://www.cinemateca.gov.br/index.php consultado em janeiro de 2015.

> políticos, cientistas, industriais, artistas e cineastas que têm se interessado pela vida e pela sobrevivência da Cinemateca Brasileira são os que não se limitam ao seu campo próprio de ação, mas estão abertos para as manifestações variadas das artes, ciências e técnica (GOMES apud SOUZA: 2009; 75).

O discurso de Paulo Emílio foi refletido nas práticas adotadas pela cinemateca e deixa marcas até os dias de hoje. Desde cedo a instituição incorporou aos seus acervos um material heterogêneo formado por obras canônicas do cinema mundial, mas também por filmes obscuros do cinema nacional, por grandes coleções de cinejornais e, mais tarde, por produções realizadas pela televisão[85]. Essa heterogeneidade do arquivo é a base sobre a qual se formou o acervo de filmes domésticos da instituição. Imagens de cunho familiar chegaram à cinemateca por diferentes caminhos e muitas vezes em meio a doações de coleções particulares, como o caso do cineasta Andrea Tonacci, que doou seu acervo pessoal formado por "550 horas de imagens registradas ao longo de 40 anos nos mais variados suportes: super 8, 16mm, 35mm, umatic, hi8, minidv" (MOURÃO: 2013; 1 – 13). O material doado pelo realizador era constituído de filmes não finalizados, sobras de montagem, registros documentais de eventos públicos e filmes de família[86].

O exemplo recente de Tonnacci não é exceção, pelo contrário, não é raro encontrar no arquivo imagens domésticas de cineastas reconhecidos. Uma das séries mais antigas que encontramos no acervo da cinemateca tem o nome de *Reminiscências*, são imagens captadas pelo cinegrafista Aristides Junqueira de sua vida em família entre 1909 e 1920. Aristides construiu a própria câmera e se aventurou pelo universo do cinema indo muito além das imagens familiares, produziu documentários e cinejornais que foram exibidos em salas comerciais, foi dono de uma produtora e chegou a ser considerado um "pioneiro do cinema nacional" (FOSTER: 2010; 79). Como bom *cavador*, Aristides fez a vida registrando famílias das elites brasileiras que dão nomes a filmes como *O Presidente do Estado e seus familiares* (1910) e *A família Bueno de Brandão em Belo Horizonte no dia 11 de julho de 1913*.

As imagens da série *Reminiscências* são apenas uma pequena amostra da produção de Aristides e praticamente as únicas sobreviventes. Segundo a pesquisadora Lila Foster, existem relatos de que o documentário *A vida dos índios de Bananal,* feito pelo cinegrafista em 1924,

---

[85] Através do projeto Resgate do Acervo Audiovisual Jornalístico da TV Tupi, a Cinemteca Brasileira tem disponibilizado para consulta reportagens veiculadas pela TV Tupi entre 1950 e 1980. http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=TUPI&lang=p#

[86] Em 2013 Andrea Tonnaci realizou o filme *Já mais visto* a partir de suas imagens familiares depositadas na Cinemateca Brasileira.

possa estar no Museu do Homem em Paris. Fora isso, apenas informações vagas sobre possíveis projeções do *Cine-jornal Amazonense* na década de 1970[87]. As dezenas de horas produzidas pelo seu jornal cinematográfico o *Cine Cruzeiro – A. Junqueira*, que possuía sede no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte, assim como o documentário sobre as regiões do rio Araguaia, de 1925, e as cenas da Revolução de 1932, estão desaparecidas. As imagens que Aristides deixou para a posteridade fazem parte de seu universo privado, mostram o pai, o coronel Antonio Francisco Junqueira, já velho, posando com a família em seu aniversário. Vemos também o casamento da filha primogênita realizado em grande cerimônia na Igreja Nossa Senhora da Conceição em Belo Horizonte e cenas do carnaval, onde o próprio Aristides aparece vestido de Carlitos.

88

Os filmes do cineasta Aristides Junqueira chegaram na Cinemateca Brasileira através de outro arquivo de filmes, a Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro. Estes registros, considerados os mais antigos do Brasil ainda preservados (HEFFNER: 2014), foram levados para a Cinemateca do MAM pelo neto de Aristides, Otávio de Melo Alvarenga, em 1975. Hernani Heffner, conservador-chefe do arquivo carioca, afirmou em entrevista concedida em 2014 que a cópia original em nitrato foi requisitada pela Cinemateca Brasileira em 1978, após os depósitos de filmes do MAM sofrerem um incêndio. Reconhecidos como documentos essenciais da história do Brasil os filmes de Aristides não estão catalogados na base de dados de Filmes Domésticos (FDO) da Cinemateca Brasileira, eles foram incorporados à categoria "curta-metragem de não ficção".

---

[87] A pesquisadora Lila Foster cita em sua dissertação uma matéria de 1978 publicada no Suplemento Literário do Estado de Minas Gerais eassinada por Paulo Augusto Gomes, onde o autor faz uma referência "aos vários rolos do Cine-Jornal Amazonense , recentemente descobertos, nos quais uma novidade era, por exemplo, a Peleja de Football em
Homenagem ao Gen. Lobato filho" (FOSTER: 2010; 80)

[88] Imagens da família Junqueira realizadas por Aristides Junqueira, Cinemateca Brasileira, série Reminiscências (1909-1920).

Outro raro registro da década de 1910 encontrado na Cinemateca é a série *Em família: Reminiscências do passado*. Filmadas em 35mm, estas imagens retratam uma família aristocrática não identificada “na intimidade do lar”[89] em 30 de julho de 1910; o casamento de Ana Torres e Teúfilo Tostes em 2 de março de 1912; o batizado de Paulo Tostes em 1913 e um segundo casamento em 1914. O cinegrafista responsável pelas filmagens não foi identificado com precisão, mas na base de dados da Cinemateca encontramos a informação de que Maria Teresa Walcacer, filha do pequeno Paulo Tostes batizado em 1912, teria comunicado ao arquivo que os filmes foram realizados pelos atuantes cineastas irmãos Botelho, já mencionados no primeiro capítulo.

Ao contrário das imagens produzidas por Aristides Junqueira, a série *Em família: Reminiscências do passado* integra a base de dados de Filmes Domésticos, ela é o registro familiar mais antigo deste fundo, mas as razões que levaram a esta incorporação não são claras. Ainda que não seja possível afirmar com precisão quem foram os responsáveis pela filmagem da família Tostes, é evidente que os filmes possuem as características das imagens familiares realizadas por cineastas profissionais dentro do contexto da cavação. Os critérios utilizados para a catalogação deste material dentro da base de dados de Filme Doméstico são desconhecidos, para a pesquisadora e arquivista Lila Foster, que trabalhou na Cinemateca, a incorporação de um filme ao acervo “depende muito de quem catalogou o material, não tem nenhuma razão além dessa contingência”[90].

O caso das filmagens da família Tostes é apenas um exemplo que transparece a fluidez e a heterogeneidade do acervo de Filmes Domésticos da Cinemateca Brasileira, cuja constituição aconteceu de forma desordenada. Em entrevista concedida em 2014, Fernanda Coelho, coordenadora de preservação da Cinemateca Brasileira, afirmou não ser possível identificar o momento exato da criação do acervo de Filmes Domésticos, para a coordenadora “o acervo se formou por motivações pessoais dos depositantes: o avô morreu e não sabem o que fazer com aquele filminhos que cheiram mal, estão de mudança e os filmes não tem mais utilidade porque o projetor quebrou”[91].

Fernanda Coelho relatou também que apenas entre o período de 2009 e 2014 “mais de 508 materiais domésticos já passaram pela Cinemateca” e que “apesar de nunca ter havido

---

[89]Cinemateca Brasileira: http://cinemateca.gov.br/cgibin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&exprSearch=Reminiscencias&nextAction=lnk&lang=p

[90] Entrevistas concedida a Thais Blank por e-mail. 2015.

[91] Entrevista concedida por e-mail a Thais Blank . 2014.

uma política institucional de prospecção destes acervos, ocorreram ações localizadas de pesquisadores e funcionários ligados ao arquivo que podem ter contribuído para intensificar a entrada de filmes domésticos"[92]. Este é o caso do *Home movie day* (dia do filme doméstico), "iniciativa criada por arquivistas audiovisuais preocupados com a preservação e a difusão de filmes amadores produzidos nas bitolas 9.5 mm, 8 mm, Super-8 e 16 mm"[93], que teve a sua primeira edição em outubro de 2010. Organizado em diversos países do mundo, o *Home movie day* ganhou uma versão brasileira graças ao empenho de arquivistas e pesquisadores apaixonados pelas imagens amadoras.

Os fundos de filmes domésticos da Cinemateca Brasileira foi formado, portanto, de maneira aleatória e se ampliando a partir de iniciativas pontuais. Essa realidade faz com que o acervo seja um universo complexo onde adormecem mais de 1.570 materiais realizados dentro das mais variadas condições. Na base de dados do FDO encontramos referência a filmes produzidos pelo cineasta Silvino Santos na década de 1930 em 35 mm; registros do casamento de Glauber Rocha com a atriz Helena Ingnez filmados em 16 mm em 1959; filmes familiares de Ernani do Amaral Peixoto em viagem aos Estados Unidos com Alzira Vargas filmados pelo próprio casal na década de 1950; o filme de ficção *Homo Sapiens* feito em 1975 em 16 mm pelo cineasta e crítico mineiro Geraldo Veloso; um documentário sobre o Instituto de Radiologia no Rio Grande do Sul em 1955; e outras milhares de imagens de famílias mais ou menos ilustres que por diferentes motivos foram entregues aos cuidados do arquivo.

O volume de informação que acompanha cada um dos materiais incorporados à base de dados de Filmes Domésticos é variável. Na maior parte dos casos é possível encontrar o formato de gravação, o local, a data exata ou aproximada de filmagem e um pequeno resumo descritivo do material. No caso do material da família Alves de Lima, tudo o que encontramos sobre as imagens foi a pequena descrição citada anteriormente e o formato de gravação. O acesso a carta de Nelita Alves de Lima nos foi permitido graças a boa vontade de funcionárias da Cinemateca, mas o documento não está disponível para consulta. A única outra informação prévia sobre esse material vem da análise dos negativos efetuada pela pesquisadora Lila Foster. Examinado as marcas de borda da película Foster identificou o seu ano aproximado de produção, 1929, e descobriu que os filmes em 16 mm foram rodados em duas câmeras diferentes, uma Bell & Howell e uma Cine-Kodak (FOSTER: 2010).

---

[92] Entrevistas concedida a Thais Blank por e-mail. 2015.

[93] Site da Cinemateca Brasileira http://www.cinemateca.gov.br/programacao.php?id=74 consultado em 5 de novembro de 2014.

Mesmo sem informações precisas sobre o cinegrafista, a data ou o local das filmagens, essas imagens foram enviadas pela Cinemateca ao cineasta Eduardo Escorel e integraram a série *Imagens do Estado Novo (1937 – 1945)*. Escorel havia solicitado ao arquivo materiais domésticos realizados entre os anos 1920 e 1940 e recebeu da instituição dezenas de horas de filmes amadores feitos no período, entre eles, os filmes domésticos realizados pelos Alves de Lima. No terceiro capítulo da tese nos debruçaremos sobre a produção de Escorel para analisar as estratégias estéticas e narrativas utilizadas na incorporação dos filmes domésticos, no momento nos interessa percorrer o caminho traçado por essas imagens e tornar visível alguns dos dilemas que as acompanham quando deixam recanto da casa para ingressam no espaço público. Após utilizar o material da família Alves de Lima no primeiro episódio da série, Escorel se viu obrigado a buscar os detentores dos direitos das imagens para autorizarem o seu uso no documentário, tudo o que ele possuía no momento era o nome de Nelita Alves de Lima que constava na carta manuscrita como responsável pela doação.

Localizar o paradeiro de Nelita Alves de Lima não foi uma tarefa difícil. Pertencente a alta sociedade paulistana, Nelita foi casada com Francisco Matarazzo Baby Pignatari, empresário brasileiro nascido em Nápoles famoso, entre outras coisas, por suas aventuras românticas com "divas hollywoodianas". Contam as lendas que entre as celebridades que não resistiram ao charme de Francisco Baby estão Anita Ekberg, miss Suécia de 1951, a atriz americana Dani Crayne, a mexicana Dolores del Rio, a Princesa Virginia de Fürstenberg, filha do Príncipe Tassilo e herdeira da Fiat, entre outras beldades. Uma simples busca no *google* com o nome de Nelita Alves de Lima conduz o interessado a uma série de sites que fazem referência a história do casal. Entretanto, a localização do paradeiro de Nelita não foi o suficiente para que o diretor conseguisse a autorização do uso das imagens, a doadora havia falecido alguns meses antes do início das buscas de Escorel, em fevereiro de 2012. Com o falecimento de Nelita tornou-se necessário encontrar um parente que pudesse ceder os direitos.

Eduardo Escorel recorreu então as suas conexões pessoais e acionou a amiga paulistana Maria Dulce Müller Carioba, através dela o cineasta conseguiu fazer contato com Antonio Augusto Alves de Lima Rodrigues, primo de Nelita. Quando foi contactado por Escorel, Antonio Augusto não demonstrou nenhuma curiosidade sobre as imagens da família, residente em uma fazenda no interior de São Paulo e já com idade avançada, o sobrinho de Nelita aceitou ceder a autorização para uso de imagens que ele considerava sem maior interesse. A busca de Escorel por alguém que pudesse responder pela cessão dos direitos das

imagens revela um aspecto importante deste tipo de acervo. Os filmes domésticos depositados na Cinemateca Brasileira e em outros arquivos fílmicos estão, na maior parte dos casos, sob a guarda da instituição que tem o dever de preservá-los mas não possui o direito de ceder o material para terceiros, a não ser quando este aspecto é mencionado na doação através de um documento específico que repassa os direitos autorais da obra para a instituição.

Se a questão dos direitos autorais já é por si só um problema complexo, quando falamos de imagens familiares produzidas na primeiras décadas do século XX ela fica ainda mais nebulosa. A lei dos direitos autorais no Brasil, Lei 9.610/9, é tida pelos especialistas no assunto "como uma das mais restritivas de todo mundo e mesmo condutas que se afiguram corriqueiras no mundo contemporâneo são, a rigor, contrárias à lei" (BRANCO: 2007; 1). Além de estarem sob a proteção da lei que, de forma geral, tem como objetivo "impedir a livre utilização das obras sem consentimento do autor" (BRANCO: 2007; 2), os filmes são protegidos também pelos direitos de imagem. Consagrado pela Constituição Federal da República de 1988 e pelo Código Civil Nacional de 2002 "como um direito de personalidade autônomo", o direito de imagem trata "da projeção da personalidade física da pessoa, incluindo os traços fisionômicos, o corpo, atitudes, gestos, sorrisos, indumentárias, etc"[94]. Na teoria, aqueles que desejam fazer uso dos filmes domésticos e apropriá-los em outras obras audiovisuais com finalidade comercial, deveriam não apenas buscar a cessão dos direitos autorais com o cinegrafista ou herdeiros da família, mas também a cessão de imagem de cada um dos personagens retratados no filme. No caso específico dos filmes domésticos, há ainda complicador adicional, como grande parte das filmagens é realizada no espaço privado, torna-se possível atrelar o uso indevido da imagem à violação do "direito a privacidade"[95].

Na prática, não encontramos até hoje nenhum documentarista que tenha sido processado pelo uso indevido de filmes domésticos brasileiros. Mas os perigos gerados pelas diferentes interpretações permitidas pela lei fazem com que os arquivos redobrem os seus cuidados ao licenciarem imagens de famílias influentes. Apesar da Cinemateca ter cedido uma cópia do material em baixa resolução para Eduardo Escorel sem ter uma autorização prévia da família, em via de regra, os arquivos tentam se resguardar de possíveis processos. As estratégias variam: alguns arquivos exigem que o pesquisador assine um termo de responsabilidade onde se compromete a buscar os direitos das imagens com seus detentores, outros disponibilizam apenas aqueles materiais cujo os autores cederam os direitos autorais para a instituição. De

[94] http://por-leitores.jusbrasil.com.br/noticias/2995368/o-direito-de-imagem-e-suas-limitacoes
[95] http://por-leitores.jusbrasil.com.br/noticias/2995368/o-direito-de-imagem-e-suas-limitacoes

todo modo, a lei de direitos autorais é mais um elemento que dificulta o acesso e a circulação dos filmes domésticos depositados em acervos públicos. Às dificuldades criadas pela lei soma-se a falta de informação dos arquivos, não são raros os casos onde não é possível saber sequer o nome do doador responsável pelo depósito, nesse contexto a busca pela cessão dos direitos autorais pode se transformar em uma verdadeira odisséia.

No caso específico dessa pesquisa não houve necessidade de obter cessão dos direitos autorais. A definição do corpus com o qual estamos trabalhando foi guiada também por uma postura pragmática, diante do universo formado por milhares de horas de filmes amadores depositados em diferentes cinematecas, privilegiamos estudar aqueles que os arquivos puderam nos disponibilizar. Os casos em que as cinematecas negaram o acesso ou não puderem ceder cópia das imagens para a pesquisa alegando não possuir os direitos autorais, foram eliminados do nosso *corpus*.[96] No entanto, assim como Eduardo Escorel e outros realizadores que utilizaram os filmes domésticos depositados na Cinemateca Brasileira e em outros arquivos, nós fomos em busca dos doadores e seus herdeiros. Ainda que motivados por razões diferentes, nós pudemos experimentar as enormes dificuldades enfrentadas pelos produtores e cineastas que precisam localizar os detentores dos direitos autorais de filmes amadores. Experiência que desejamos transmitir através do relato dos encontros, dos obstáculos e dos acasos, por vezes fortuitos, que atravessaram nosso percurso enquanto traçávamos o caminho migratório das imagens.

Quando tomamos a decisão de estudar os filmes da família Alves de Lima e reconstituir as suas condições de produção tentamos contactar, através de Maria Dulce, o sobrinho de Nelita que havia assinado a cessão de direitos autorais para Eduardo Escorel. Na primeira conversa por telefone com Maria Dulce, Antonio Augusto Alves de Lima havia afirmado "que as filmagens eram coisa de Carlos, ou Caito Prado, uns intelectuais que se interessavam por essas coisas"[97]. Dona Julita Silva Prado, avó da doadora Nelita Alves de Lima, era irmã de Caio da Silva Prado, pai do importante historiador, escritor e intelectual brasileiro Caio Prado Júnior. A afirmação de Antonio Alves de Lima abria uma nova janela para a compreensão das imagens. No Arquivo Histórico de São Paulo constam cerca de 200 fotografias estereoscópias amadoras (técnica desenvolvida pelo inglês David Brewster em

[96] Em 2013, no período do estágio sanduíche, entramos em contato com Forum des Images, em Paris, para pedir cópias em dvd destinadas a pesquisa acadêmica de alguns materiais domésticos. Entre os materiais que desejávamos estudar estava o fundo Heinz Lorenz, cinegrafista amador que realizou em 1941 um documentário sobre a ocupação alemã na França. O arquivo não pôde nos disponibilizar o material, ainda que em baixa resolução e com a única finalidade de pesquisa, por não possuir os direitos do material.

[97] Maria Dulce em entrevista concedida a Thais Blank por e-mail. 2013.

1849 que produz a ilusão de trimendicionalidade) que registram o cotidiano familiar dos Prado na primeira década do século XX. As imagens fazem parte da coleção doada pelo Fundo Particular do escritório de Caio da Silva Prado que entre 1929 e 1936, período identificado como sendo o da realização das filmagens domésticas, tinha entre 57 e 64 anos. Nesse mesmo período, Caio Prado Júnior tinha um pouco mais de 20 anos e desenvolvia uma íntima relação com a fotografia. Em 1997, a Universidade de Campinas realizou uma exposição sobre o escritor onde os instantâneos apresentados consistiam em fotografias “feitas, reveladas e ampliadas pelo historiador durante suas viagens pelo Brasil, principalmente dos anos 1930 aos 1960”[98]. A pista dada por Antonio Augusto Alves de Lima abria a possibilidade de que as imagens da família Alves de Lima, tidas até então como filmes domésticos de um cinegrafista desconhecido, tivessem sido realizadas por Caio Prado Júnior ou seu pai.

Apesar das investidas de Maria Dulce, Antônio Augusto não demonstrou disponibilidade para nos encontrar, para ela, o sobrinho de Nelita apresentava nas conversas por telefone “um tom de amargura”. Segundo Maria Dulce, Antônio afirmou que havia sido criado “um mito em da família Alves de Lima”, mas que o que aconteceu “na verdade foi que os três irmãos, Antônio Manoel (seu avô) e os tios avós Otaviano Joaquim Bento casaram-se com mulheres muito ricas e todos tiveram filhas que forma muito grã-finas”[99]. O breve resumo da história familiar dos Alves de Lima deixou claro que o sobrinho de Nelita não tinha interesse em mexer nos baús do passado. Encerradas as possibilidades de conversa com Antonio Augusto, Maria Dulce conseguiu estabelecer contato com outro membro da família, Jorge Alves de Lima, primo de Nelita. Com mais de noventa anos de idade, o *ex-playboy* caçador de elefantes, búfalos e leões africanos, aceitou nos receber em seu apartamento em uma área nobre de São Paulo decorado como muitos chifres e cabeças de animais para conversar sobre um tema que considerava sem importância.

O pouco interesse de Jorge Alves de Lima pelos filmes da família e, acima tudo, o espanto diante do fato de que este poderia ser um tema de tese de doutorado é um tipo de reação que esteve presente em muitos momentos da pesquisa. No contato com os herdeiros das imagens pudemos observar que eles se dividem em dois grupos. De um lado, temos aqueles que não veem nos seus filmes nenhum valor histórico ou estético, para estes, as imagens são vestígios banais do passado que dizem respeito apenas à história familiar. De

---

[98] http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq031015.htm Consultado em 10 de maio de 2014
[99] Maria Dulce em entrevista concedida a Thais Blank por e-mail. 2013.

outro, temos os familiares que se colocam como guardiões da produção audiovisual doméstica e que valorizam suas imagens pelo seu conteúdo histórico e sociológico. Assim como os arquivos, eles conferem aos filmes domésticos o valor de documento patrimonial. Jorge Alves de Lima fazia parte do primeiro grupo e durante a tarde em que assistimos os filmes nos pediu diversas vezes para que explicássemos nossas motivações.

Apesar das desconfiança e do aparente desinteresse, Jorge dedicou uma tarde inteira ao visionamento do material. Processo que foi marcado por alguns poucos momentos de emoção, como quando ele se reconheceu aos seis anos ao lado da prima Nelita e viu o pai com um "aspecto que jovem que não lembrava mais"[100], mas principalmente pela identificação de lugares, personagens e acontecimentos familiares. A partir do visionamento com Jorge Alves de Lima, que até aquele momento não sabia da existência das imagens, a possibilidade apontada pelo primo Antônio Augusto ficou mais remota. Jorge afirmou que as filmagens haviam sido realizadas por Antoninho Alves de Lima, pai da doadora Nelita. De fato, os personagens que aparecem com mais frequência fazem parte desse núcleo familiar. Jorge reconheceu nas imagens os avós Julita e Manuel, e os três tios: Antoninho, o suposto cinegrafista, Estela e Vera. Reconheceu também Nelita e sua mãe, além de outros parentes e amigos próximos.

Foi através de Jorge que pudemos identificar também o cenário da sequência da caçada analisada no capítulo anterior, a imponente fazenda de Guatapará. A partir desse visionamento os títulos genéricos atribuídos pela Cinemateca começaram a se dissolver em informações mais precisas e as sombras dos corpos e rostos sem nome ganharam biografia. Restam ainda muitas lacunas a serem preenchidas, mas o contato com a família do depositante, a reconstituição das condições de produção dessas imagens, mesmo que ainda precária, foi o que nos permitiu entender de onde e para quem elas falavam e é o que nos permitirá visualizar as camadas de sentido perdidas ou atribuídas a elas ao longo do seu caminho migratório.

Como vimos até aqui, a Cinemateca Brasileira, assim como outros arquivos de filmes domésticos no Brasil, não realiza, como as cinematecas regionais francesas, um extensivo trabalho de documentação sobre as imagens que incorpora em seu acervo. A quantidade de informação que encontramos sobre cada material varia de acordo com o empenho pessoal de quem as catalogou. Em entrevista, Fernanda Coelho afirmou que durante um período a

---

[100] Jorge Alves de Lima entrevista concedida a Thais Blank. 2014.

Cinemateca designou uma pessoa do setor de Catalogação para "conversar com o depositante, levantar datas, nomes, locais, etc"[101]. No entanto, a descontinuidade das administrações, as crises enfrentadas pela instituição e o drástico corte de pessoal que ocorreu nos últimos anos inviabilizaram a continuidade deste procedimento. Apesar dessa lacuna, a Cinemateca realiza, dentro dos limites impostos pelo difícil contexto brasileiro, um importante trabalho de conservação dos filmes domésticos, preservando as matrizes originais e, na medida do possível, disponibilizando e circulando esses materiais.

Estamos ainda muito distantes dos exemplos franceses abordados anteriormente, não houve até o momento uma política continuada voltada exclusivamente para a valorização dessas imagens, contamos apenas com campanhas pontuais e ações desencadeadas por apaixonados pelo tema. Esse contexto impossibilita a realização de uma análise global das estratégias e políticas empregada nos processos de patrimonialização do cinema doméstico brasileiro. As especificidades da nossa realidade tornam necessário olhar caso a caso, pois cada filme traça um caminho único. Assim como fizemos com o material da família Alves de Lima, reconstituiremos, nas próximas páginas deste capítulo, a trajetória de cada um dos filmes domésticos abordados na primeira parte da tese.

A partir desse estudo esperamos contribuir para a compreensão do fenômeno de patrimonilização do cinema doméstico e tornar visíveis as transformações ocorridas no interior de cada imagem ao ingressarem nos arquivos. Para isso, convocaremos com frequências as entrevistas realizadas com doadores e arquivistas e os documentos que habitam a órbita dos filmes doméstico.

2.4) *No caminho das imagens*

Apesar de não ser possível definir a data de criação do acervo de filmes domésticos da Cinemateca Brasileira, identificamos algumas ações acabaram por colaborar para a sistematização e a ampliação desses fundos. Em 2000, a Cinemateca colocou em marcha o *Censo Cinematográfico,* um ambicioso projeto que teve como meta realizar um mapeamento de todas as instituições, produtores e particulares detentores de acervos cinematográficos dispersos pelo país. A partir deste mapeamento foi realizado um amplo levantamento de todos os filmes feitos no Brasil desde o século XIX até a atualidade. Em entrevista ao jornal Folha

---

[101] Em entrevista por email concedida a Thais Blank.

de São Paulo em 2007, por ocasião da divulgação dos primeiros resultados do *Censo*, Carlos Roberto de Souza, então curador da Cinemateca, afirmou:

> Preservação exige, entre outras coisas, reunir materiais, conservá-los adequadamente, catalogá-los e divulgá-los. Ocorre que a maior parte desses materiais não é constituída de longas "interessantes". Uma parcela gigante são documentários, cinejornais, filmes domésticos, etc., que registram a história e cultura do país. E esses filmes não encontram diretamente os patrocinadores interessados em salvá-los (SOUZA: 2007).

O projeto *Censo Cinematográfico*, financiado pela Petrobras, assumia a missão de zelar pela perenidade de materiais que não interessariam aos patrocinadores e, para isso, a Cinemateca promoveu pelo país uma grande campanha de incentivo à doação de filmes, entre eles registros caseiros e familiares. A campanha contou com a veiculação de uma reportagem em rede nacional no programa *Fantástico*, que apresentou para o grande público a estrutura da cinemateca – com seus "depósitos propícios para armazenar filmes"[102] – e exibiu no horário nobre de domingo algumas raras filmagens dos primeiros anos do século XX. Imagens que, como afirmou Carlos Roberto Souza, sobreviveram a todo um século de cinema apesar da longa ausência de políticas efetivas interessadas na conservação da memória audiovisual brasileira (SOUZA: 2011). Enfim, na aurora do século XXI, esses preciosos registros encontravam, como dizia o locutor da emissão, "uma luz ao final do túnel"[103]. No fim da reportagem o apresentador conclamou a população a doar seus filmes domésticos fechando a matéria com a eficácia de um *slogan:* "agora só falta aquela gravação que você esqueceu no fundo do baú"[104].

O apelo da reportagem em rede nacional fez com que pessoas como Marieta Mattos procurassem a instituição. Dona de um rico material filmado pelo pai ao longo dos anos 1920, Dona Marieta, então uma senhora de idade e sem herdeiros, descobriu através da emissão dominical uma forma de preservar para a posteridade as imagens paternas. Como vimos no primeiro capítulo da tese, nos filmes rodados pelo cinegrafista Júlio de Mattos, pai da doadora Marieta, cenas familiares convivem com raros registros de acontecimentos públicos da história recente do Brasil. Júlio de Mattos filmou por uma década o crescimento da filha e os fatos marcantes do seu tempo como demonstra a sequência *Ecos da Revolução de Outubro de*

[102] Locução do programa *Fantástico,* Rede Globo 2002
[103] Idem
[104] Ibdem.

1930, analisada anteriormente. Além deste registro encontramos em seu material imagens da grande enchente que arrasou a cidade de Piracicaba, da construção do edifício Martinelli, na época o maior arranha céu da capital paulista, entre outros acontecimentos públicos.

Esse precioso e heterogêneo material produzido por Júlio de Mattos foi doado à Cinemateca Brasileira mais de sete décadas após as filmagens graças ao apelo do programa de domingo. Na instituição, as imagens passaram a incorporar os fundos de Filmes Domésticos ao lado outras centenas de registros que chegaram ao arquivo em diferentes momentos. Na base de dados da Cinemateca o material de Mattos foi identificado com seis títulos diferentes: *Camargo Mattos. Minueto* (1933); *Camargo Mattos. Parque da Esalq* (1932); *Camargo Mattos. Marieta no Parque* (1931); *Camargo Mattos. Nova Odessa e outros* (1929 – 1931); *Camargo Mattos. Novidades Nº1* (1929 – 1931) e *Camargo Mattos. Várias Scenas Tiradas em 1929 – Personagem Principal: Marieta* (1929). Cada título vem acompanhado de uma descrição minuciosa das imagens com identificação dos personagens que aparecem e dos locais de filmagem, além de informações sobre o formato, a data e o ano de produção. O material doado por dona Marieta através do projeto *Censo Cinematográfico* parece ter recebido uma atenção especial do arquivo, além de ter passado por um processo de documentação que raramente encontramos em outros materiais, uma imagem da pequena Marieta foi retirada do filme e transformada em cartão postal pela Cinemateca.

A incorporação das imagens de Mattos ao acervo de Filmes Domésticos da Cinemateca Brasileira permitiu que poucos anos mais tarde ele fosse usado pela cineasta Consuelo Lins. A diretora, que procurava na Cinemateca imagens de babás feitas no começo do século XX, encontrou nas filmagens da famílias Mattos um dos raros registros realizados nesse período e incluiu a cena no filme *Babás* (2010), obra que será analisada no terceiro capítulo. Mesmo tendo sido incorporado ao arquivo acompanhado de uma quantidade razoável de informações, procuramos Marieta em 2011 através do contato cedido por Consuelo Lins, que assim como Eduardo Escorel, necessitou pedir a cessão de direitos para a doadora a fim de utilizar as imagens em seu documentário. Nosso desejo era aprofundar o conhecimento sobre o contexto das filmagens e as motivações da doação para recompor o percurso migratório destes filmes domésticos.

Dona Marieta nos recebeu com entusiasmo em nosso primeiro encontro em seu apartamento, ao contrário dos herdeiros da família Alves de Lima, Marieta conservava uma íntima relação com as imagens. Em seu depoimento afirmou que as películas produzidas por

seu pai foram conservadas cuidadosamente pela mãe e mais tarde por ela mesma. Já adulta, Marieta instituiu como uma espécie de tradição a exibição da produção paterna em suas festas de aniversário. A cada ano, ela dividia com amigos e parentes o "documento maravilhoso"[105] feito por seu pai. No entanto, com o passar do tempo, as projeções tornaram-se menos frequentes, os custos envolvidos no aluguel do projetor, da tela e da contratação de um operador acabaram por inviabilizar a exibição. Sem uso e guardados no armário com outras recordações familiares, a condição dos rolos de película passou a preocupar Marieta.

Ao conceder a entrevista Marieta afirmou mais de uma vez que os filmes de seu pai além de mostrarem a família "eram verdadeiros documentários". Diferentemente de outros entrevistados, ela não se espantou com a nossa curiosidade sobre as imagens, pelo contrário, ao nos receber comentou: "Tem muito da família, mas também é um documentário, meu pai se interessava pelo que estava acontecendo e não só em Piracicaba"[106]. Apesar de possuir uma relação afetiva com os filmes, durante o visionamento Marieta não demonstrou supresa ou emoção, o seu discurso era calcado na valorização das imagens enquanto registro histórico. Mesmo quando comentava uma cena tipicamente familiar ela fazia questão de chamar atenção para aquilo que indentificava como sendo de "valor documental". Essa noção fica clara no comentário a seguir feito sobre uma sequência em que assistimos a pequena Marieta indo ao seu primeiro dia de aula: "O colégio era muito bonito, tinha uma pátio enorme, um pátio interno. Eu com os coleguinhas no primeiro ano primário, aparece o colégio. Isso é muito bom, é documento também, esse colégio existe até agora"[107].

No caso da família Mattos, as imagens domésticas foram consideradas como documento histórico mesmo antes de chegarem ao arquivo público, sendo vistas pelos próprios membros da família como portadoras de algo maior do que a memória familiar. Marieta não tinha filhos nem sobrinhos, o gesto de doar as películas para a Cinemateca revela a preocupação e o desejo de que estas imagens não fossem esquecidas quando ela não estivesse mais presente. Para ela, os "documentos maravilhosos" produzidos pelo pai são testemunhas em movimento de uma época passada, são fontes de conhecimento e porta de entrada para a história e devem, portanto, ser preservados para as próximas gerações.

Mapeando o percurso das imagens de Júlio de Mattos percebemos que elas passaram por um curioso processo de migração. Saíram do ambiente privado da casa, onde eram

[105] Entrevista concedida por Marieta Mattos em 2011 a Thais Blank. São Paulo.
[106] Idem
[107] Idem

entendidas como documento histórico, e entraram no arquivo público como memória familiar recebendo o rótulo de Filme Doméstico. Uma busca no site da Cinemateca com a expressão "Revolução de 1930", ou a palavra "Martinelli", não levará o pesquisador até as preciosas imagens de Mattos. Apesar de aparecerem na descrição do material, estas informações não fazem parte do vocabulário controlado que aponta para a existência das imagens. Já uma pesquisa contendo as palavras "doméstico" ou "família" apontará o material. No arquivo, os filmes foram valorizados pelo seu caráter não profissional e a incorporação ao acervo de filmes domésticos fez com que a dimensão privada das imagens prevalecesse sobre o restante de seu conteúdo. Essa mesma classificação foi o que permitiu que as imagens da infância da pequena Marieta com sua babá retornassem no documentário de Consuelo Lins. A diretora teve acesso aos filmes de Júlio de Mattos ao requisitar do arquivo imagens caseiras e familiares do início do século XX. Como veremos no terceiro capítulo, senão fosse pelo filme de Consuelo Lins e pelo reconhecimento da singularidade de uma imagem, o material de Júlio de Mattos estaria ainda adormecido em meio aos outros milhares de filmes domésticos da Cinemateca.

O apreço e o cuidado que Marieta teve com as películas do pai não são regra geral. Os filmes domésticos nem sempre traçam um caminho linear. O caso da família Oliveira Castro chama atenção neste sentido, os filmes realizados por Geraldo Oliveira Castro ao longo das décadas 1940, 1950, 1960 e 1970, convocados no primeiro capítulo quando falamos da relação entre o cinema doméstico e o *travelogue,* estão depositados na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, mas não temos até o momento certeza de como estas imagens chegaram ao arquivo. Fundada em 1955 como Departamento de Cinema do museu, a Cinemateca tornou-se oficial em 1957, quando deu início às atividades de guarda de filmes criando também uma biblioteca e um setor de documentação e pesquisa[108]. Nos anos 1960, sob a curadoria de Cosme Alves Neto[109], considerado por muitos "a verdadeira tradução brasileira para o mítico Henri Langlois" (FREIRE: 2012; 1 – 9), a Cinemateca do MAM passou a exercer uma intensa atividade de programação ocupando várias salas de cinema pela cidade e produzindo diversas mostras e festivais (FREIRE: 2012; 1 – 9), a partir de então ela se tornou referência para os cinéfilos e cineastas da cidade.

Assim como a instituição paulista, a Cinemateca do MAM enfrenta desde seu nascimento enormes desafios para garantir a sua sobrevivência: incêndios, dispersões do

[108] http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2012/06/subsidios-para-uma-historia-recente-da.html
[109] Cosme Alves Neto esteve a frente da Cinemateca do MAM entre 1965 e 1988, faleceu em 1996.

acervo, crises financeiras e políticas, problemas crônicos de infraestrutura, são alguns dos problemas que marcam a sua trajetória[110]. Para quem conhece o universo dos arquivos apenas como espectador uma visita a Cinemateca do MAM pode ser uma experiência assombrosa. Seu corredor central é tomado por centenas de latas antigas de filmes, empilhadas ao lado de antigas moviolas, mesas enroladeiras e fitas VHS. O cheiro de vinagre e de ferrugem tomam conta do lugar, onde os pouquíssimos funcionários são ofuscados por pilhas de papéis que se acumulam em diversas mesas: relatórios, teses de doutorado, catálogos e cartazes de filmes parecem conviver sem nenhuma ordem. A organização, a disciplina e a sistematização que habitam nosso imaginário quando pensamos no espaço do arquivo são características difíceis de serem reconhecidas quando se entra na Cinemateca pela primeira vez[111].

Ao contrário da Cinemateca Brasileira, o acervo de filmes do MAM não possui uma base de dados disponível para consulta pública e qualquer pesquisa deve ser feita diretamente com os poucos funcionários mantidos pelo museu. Até a década de 1990 a base de dados era organizada em fichas de papel e apenas nos anos 2000 essas informações começaram a ser digitalizadas. Segundo Hernani Heffner, conservador-chefe da cinemateca desde 1999, a base de dados contém hoje aproximadamente 10 mil registros, mas não corresponde à realidade física do acervo[112]. A única forma que encontramos de compreender melhor o processo de formação e o atual estado do acervo de filmes domésticos da Cinemateca do MAM foi entrevistando diretamente o conservador Hernani Heffner. Conhecido pela generosidade com a qual atende pessoalmente os pesquisadores interessados nos tesouros do arquivo, Heffner é a verdadeira base de dados da Cinemateca.

Segundo Heffner, os registros referentes a incorporação de filmes domésticos no MAM só são encontrados a partir dos anos 1990, quando ele assumiu o posto de conservador-chefe. O arquivo possui apenas quatro fundos de filmes realizados por cinegrafistas amadores:

---

[110] No artigo intitulado "Subsídios para uma história recente da Cinemateca do MAM", publicando em junho de 2012, o professor da UFF Rafael de Luna Freire recompõe a história recente da instituição. Entre os diferentes episódios narrados por Freire cabe citar o "desmonte" da Cinemateca em 2012, quando a então diretora do MAM, Maria Regina Nascimento e Brito, "decidiu que o museu não se responsabilizaria mais pela guarda dos filmes" e "instituiu que todos os depositantes deveriam ser contactados para retirar seus materiais do arquivo o quanto antes" (FREIRE). A dispersão do acervou acabou sendo interrompida em 2003 com a troca da direção, mas grandes coleções chegaram a ser enviadas para o Arquivo Nacional, a Cinemateca de São Paulo e para os próprios doadores.

[111] Segundo o site da instituição a Cinemateca do MAM possui atualmente um acervo composto por cerca de 80 mil rolos de filmes, 60 mil títulos em mídias magnéticas e digitais, biblioteca com 10 mil volumes, arquivo documental com 28 mil dossiês de publicidade e imprensa, 250 mil negativos e cópias de fotografias, 22 mil cartazes de filmes e eventos, além de catálogos, filmografias, obras de referência, brinquedos, equipamentos e diversas outras tipologias documentais. http://mamrio.org.br/museu/cinemateca/

[112] Hernani Heffner em entrevista concedida a Thais Blank. 2014, Rio de Janeiro

Francisco Pinto, Oliveira Castro, Tatiana Leskova e Alberto de Sampaio, mas isso não significa que estas sejam as únicas imagens de cunho familiar presentes no acervo, é possível encontrar materiais domésticos em meio a outras coleções, como o caso das imagens produzidas por Aristides Junqueira. Hernani Heffner explicou também que os quatro fundos domésticos estão alocados em uma única estante, são mais de 100 rolos de película em Super-8 e 16 mm que aos olhos do conservador possuem uma "especificidade" e precisam ser diferenciados de outros materiais[113].

Apesar de possuir uma modesta coleção de filmes amadores, a Cinemateca do MAM parece valorizar este acervo. O cinema doméstico ocupa um papel de destaque no texto de apresentação da cinemateca disponível na página do museu, que já no primeiro parágrafo faz referencia a produção audiovisual não profissional:

> Conhecer o cinema em suas variadas manifestações é uma tarefa complexa e intrincada. A produção cinematográfica profissional difundiu-se por praticamente todos os países do mundo ao longo do século XX. E a amadora, depois de passar décadas restrita às famílias mais abastadas, viu-se crescentemente praticada com o advento do computador, do equipamento de captação digital e da internet. Como expressões altamente significativas da cultura e das sociedades modernas e contemporâneas, representam uma documentação privilegiada para a compreensão da história do mundo e para a formulação de novas idéias, projetos, obras, programas e políticas, ou simplesmente para um novo contato com o objeto que nos interessou de alguma forma em algum momento da vida[114].

A referência ao cinema doméstico na página de apresentação da Cinemateca é usada para fortalecer a noção de que este arquivo é, como o próprio texto afirma mais adiante, um espaço "não hierárquico e sem preconceitos de qualquer ordem"[115]. Desde o momento da sua criação as cinematecas enfrentam um dilema ético e prático, se não é possível preservar tudo por falta de recursos, espaço ou pessoal, como fazer a seleção do que merece ser salvaguardado e transformado em patrimônio? Como vimos anteriormente na análise do estudo de caso francês, quando o Ina passou a incorporar filmes amadores ao seu acervo sofreu duras críticas por parte de pesquisadores e cinematecas que alegaram que o arquivo não deixou claro os critérios utilizados na seleção do material absorvido pela operação Mémoire Partagée. A Cinemateca do MAM, sob a tutela de Hernani Heffner, tenta enfrentar

---

[113] Idem
[114] Consultado em 15 de fevereiro de 2015: http://mamrio.org.br/cinemateca
[115] Idem

esse dilema, assim como outras cinematecas do mundo, realizando o esforço de incorporar tudo o que chega às suas portas sem excluir gêneros e formatos.

Foi essa postura e uma certa informalidade que permitiram que os filmes da família Oliveira Castro fossem incorporados ao MAM. Essas imagens domésticas estão preservadas na cinemateca apenas em formato de DVD, pois foi assim que elas foram doadas ao arquivo. Em entrevista, Hernani Heffner afirmou que os filmes chegaram aproximadamente em 2008 através de uma doação feita por Maria Eduarda de Oliveira Castro, então aluna de Heffner no curso de cinema da Universidade Católica (PUC). Como no caso dos outros filmes domésticos do acervo, não há na cinemateca nenhuma informação sobre o contexto de produção dessas imagens. Sem possuir sequer uma base de dados disponível para consulta pública, o trabalho de documentação dos filmes domésticos parece ser uma missão impossível para a realidade deste arquivo.

Mais uma vez estabelecemos contato com a suposta doadora das imagens na tentativa de reconstruir o seu caminho migratório e o seu contexto de produção. Planejávamos assistir as imagens com Maria Eduarda como fizemos com os outros doadores e herdeiros, e entender também as motivações que a levaram a depositar seus filmes familiares em DVD na Cinemateca. Diferentemente de todos os outros casos que abordamos, as imagens da família Oliveira Castro já não se encontravam mais em seu suporte original em 16 mm e 8 mm, a deterioração da película e a impossibilidade de realizar uma projeção não poderiam ser contados como fatores determinantes para o depósito no museu. O que teria motivado a jovem aluna de cinema a entregar aos cuidados do arquivo essas imagens trepidantes das férias em família? Como vimos no capítulo anterior, ao contrário do material de Júlio de Mattos, os filmes rodados por Geraldo de Oliveira Castro não retratam grandes eventos públicos ou acontecimentos marcantes da história do país, Geraldo se dirige quase exclusivamente à família, na maior parte do tempo de férias na fazenda ou em viagens pelo mundo.

No entanto, o primeiro contato com Maria Eduarda acabou por nos conduzir a outros caminhos. Por e-mail, ela nos contou que assistiu os filmes familiares pela primeira vez em 2008, mas que nunca havia passado uma cópia desse material para a Cinemateca. Possuía uma vaga lembrança de que o pai teria passado os DVDs para um amigo e que este sim seria o responsável pela doação. Maria Eduarda afirmou também que o melhor seria entrar em contato direto com seu pai, mas antes de terminar o e-mail deixou registrada a sua própria interpretação das imagens. A neta de Geraldo reconheceu nas filmagens do avô uma "intenção

de reprodução e manutenção de uma ordem social que começava a decair, como uma promessa dos laços familiares"[116]. Os filmes rodados na grande propriedade rural Chacrinha remetiam Maria Eduarda às origens aristocráticas de sua família, seu tataravô havia sido um barão do império e seus avós, o casal que assistimos em viagem a Buenos e a Europa no primeiro capítulo, "tinham uma herança de uma certa aristocracia de Curitiba e do Rio de Janeiro, pessoas que, em parte, já trabalhavam em um circuito mais burguês, mas que ainda integravam uma aristocracia feudal"[117]. A neta de Geraldo viu nos filmes "uma intenção retratista de uma época, de uma classe, as brincadeiras típicas das festas da fazenda", uma história que, em suas palavras, "teve por muito tempo resistências em conhecer (...)"[118].

O contato com a família Oliveira Castro não nos ajudou a esclarecer o trajeto que os filmes traçaram até o arquivo, Antônio de Oliveira Castro, filho do cinegrafista, tampouco possuía qualquer lembrança a respeito da doação dos DVDs para a Cinemateca. O caminho desses filmes, ou pelo menos uma parte dele, foi refeito através de referências que encontramos nas próprias imagens, como veremos adiante. Nos e-mails trocados com Maria Eduarda e nas longas conversas que tivemos com seu pai, o que nos saltou aos olhos foi o imenso poder que estes filmes domésticos ainda exerciam sobre os afetos familiares. A atitude *blasé* que marcou o contato com os herdeiros dos filmes da família paulistana Alves de Lima e a visão historicizante de Marieta Mattos sobre a produção paterna deu lugar ao despertar de emoções, memórias e afetos. A "promessa dos laços familiares", identificada por Maria Eduarda, resistiu à passagem do tempo e continua sendo perpetuada pelos filmes de Geraldo.

Ao ver os filmes paternos pela primeira vez Antônio desabou. Nunca tinha assistido àquelas imagens, a primeira reação durante a experiência de visionamento foi de puro êxtase, os filmes eram para ele um "uma arca preciosa", "um tesouro da família que ninguém conhecia"[119]. O passado e a história de Antônio ganhavam forma pelas imagens do pai, sua própria origem familiar, talvez deixada de lado, parecia ganhar vida naquele momento. No entanto, o deslumbre da primeira hora foi substituído, aos poucos, por uma postura crítica carregada de emoção: "o que eu vejo nessas imagens é como a gente era feliz, a gente tinha vida de rei"[120], afirmou Antônio na primeira vez que viu o material. A "vida de rei" se traduzia para ele nas imagens da grande fazenda, que despertavam a memória para um tempo

---

[116] Maria Eduarda de Oliveira Castro em entrevista concedida por e-email a Thais Blank. 2013.
[117] Idem
[118] Idem
[119] Antonio de Oliveira Castro em entrevista concedida a Thais Blank. 2013.
[120] Idem

e uma situação social na qual a família não se encontrava mais. A partir desse comentário Antonio começou a contar as histórias de Chacrinha e através dela, os banhos de rio, os passeios de cavalo e as festas da fazenda foram integrados em uma outra narrativa. A fascinação e a identificação com as imagens não impediam que Antônio se posicionasse também como um espectador crítico e se distanciasse do material para elaborar sua própria narrativa.

> A fazenda tinha mais de 300 colonos. Os colonos moravam em umas casas miseráveis. A maior parte dos empregados era negra, vindos do tempo da escravidão (...) dependiam do patrão para tudo, era mesmo um sistema paternalista. Nós naturalizamos a riqueza. Achava que aquilo ia ser para o resto da vida. Minha prima fazia um chá de caridade para os colonos, eu não ia, eu era comunista (CASTRO: 2013)[121].

Após o nosso contato Antônio enviou um link com o filme para irmãos e primos, segundo ele, todos estavam espantados com as imagens e a família, dispersa pelo mundo, se reunia novamente para comentar o achado. Para Antônio, a descoberta das imagens tinha sido "a melhor coisa que aconteceu na família"[122]. Os filmes de Geraldo de Oliveira Castro desempenhavam seu papel com maestria, mais de sete décadas depois do primeiro registro, o material ainda possuía o poder de agregar o clã em volta da fogueira. Não sabemos de que forma essas imagens chegaram na Cinemateca, Hernani Heffner afirma não ter dúvidas de que Maria Eduarda tenha sido a doadora, já a neta de Geraldo não confirma a informação, mas conseguimos descobrir por uma referência no DVD como os filmes originais foram digitalizados, uma história que fala de um dispositivo essencial na preservação do cinema doméstico: a paixão dos colecionadores.

No final do DVD da família Oliveira Castro encontramos uma cartela anunciando: "Filmes gravados por Harry Luhm". Harry Luhm foi uma personalidade importante na sociedade curitibana, em 1998 foi entrevistado pelo projeto *Memória Paranaense*, produzido pela Rádio CBN e pelo grupo industrial Inepar[123]. A entrevista recupera através de Luhn a memória dos cinemas e da preservação de imagens de Curitiba. Dentista de profissão, Luhn preferia se identificar como pesquisador de cinema, ou "rato de cabine". Sua relação com a sétima arte começou na infância, quando foi levado pelo pai na inauguração do Cine Luz e

---

[121] Antonio de Oliveira Castro em entrevista a Thais Blank. 2013.
[122] Idem
[123] Consultado em 30 de abril de 2015: http://arquivo.jws.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1563:memoria-os-cinemas-antigos-de-curitiba-com-harry-luhm&catid=39:blog-do-wille&Itemid=146

teve a oportunidade de conhecer a cabine de projeção. Luhn conta na entrevista que a partir daquele dia o desejo de ser maquinista de estrada de ferro foi substituído pelo sonho de se tornar projecionista, atividade que só exerceu como profissão após a aposentadoria. No entanto, mesmo antes de se tornar um profissional, Luhn se dedicou por décadas com paixão à atividade cinematográfica. Atuou como cineasta amador, realizando filmagens da alta sociedade paranaense, como curador, organizando as sessões do Cineclube Concordia, e como conservador, preservando registros de diferentes naturezas que chegavam às suas mãos. Luhn conta que essa “mania” ou “tipo loucura” começou aos nove anos de idade, quando encontrou alguns rolos de película 16 mm feitos pelo pai: “não sosseguei enquanto não consegui ver esses filmes projetados e bolei uma maquinha para projetar”[124].

Harry Luhn foi um dos pioneiros da telecinagem no Brasil, com a chegada do vídeo no país passou gravar as imagens projetadas na parede branca em formato analógico, *hobby* que após a aposentadoria transformou em profissão abrindo uma pequena empresa. Já passaram pela sua telecinagem verdadeiras preciosidades como, por exemplo, o acervo pessoal constituído de filmes domésticos filmados pelo ator Oscarito em 9.5 mm. Na entrevista ao programa *Memória Paranaense* o apresentador perguntou a Luhn: “o senhor acha que o Paraná guarda a sua memória cinematográfica?”, questão que o entrevistado respondeu sem hesitar:

> Não, essa preocupação não existe. Ela pode existir da parte de algumas pessoas, eu me incluo nesse rol. Eu acho que tudo que se pode localizar de imagem antiga vale a pena ser preservado. Eu faço um apelo: quem tem em casa um rolo de filme (...) me telefone, eu tenho a maior curiosidade em examinar esse material, mesmo que não seja para gravar, só para examinar, quer doar para o museu da imagem e do som? Porque isso vai se estragar, vai deteriorando (LUHN: 1998).

Dentro de um contexto de escassez de políticas e investimentos públicos direcionados à salvaguarda da memória audiovisual brasileira, o trabalho realizado por Luhn e outros apaixonados por cinema é uma ferramenta essencial para garantir a preservação do nosso patrimônio fílmico. Telecinando os filmes domésticos para que as famílias paranaenses pudessem revisitar seus souvenires, Harry compôs um acervo formado por centenas de horas de imagens do Paraná. A primeira nevasca de Curitiba em 1928, a visita do Papa João Paulo Segundo em 1980 e o já mencionado acervo de Oscarito são apenas alguns exemplos dos materiais preservados por ele e que tiveram trechos exibidos na entrevista ao programa

[124] Idem

Memória Paranaense. No entanto, essa modalidade de preservação coloca um problema. Nas mãos dos colecionadores particulares, os materiais acabam à mercê das vontades e necessidades de quem os gerencia. Mesmo sem deter os direitos das imagens, os colecionadores donos de acervos particulares controlam o acesso ao material. Diferenças pessoais e a cobrança de altos valores são alguns desafios enfrentados pelos pesquisadores que desejam acessar esses arquivos.

Não há dúvidas de que filmes domésticos da família Oliveira Castro foram telecinados por Harry Luhn antes de serem depositados na Cinemateca do MAM, a mãe de Antônio, esposa do cinegrafista Geraldo, era parte da elite curitibana e como outras dezenas famílias paranaenses teve suas imagens familiares digitalizadas pelo colecionador. A questão que continua em aberto diz respeito ao caminho que as imagens traçaram até o arquivo carioca, lacuna que provavelmente nunca conseguiremos preencher. No entanto, seguindo as pistas e os rastros deixados por essas imagens fomos levados a descobrir o trajeto de outro material analisado na tese, os filmes do fotógrafo amador Alberto de Sampaio. Os caminhos que nos conduziram à família Sampaio evidenciam as redes de amizade e parentesco que conectam as elites brasileiras, herdadas também por suas imagens.

Ao entrevistar Hernani Heffner fomos informados de que as imagens de Alberto de Sampaio chegaram à Cinemateca do MAM através do cineasta Haroldo Marinho Barbosa. Falecido em 2013, o cineasta havia doado seu acervo pessoal ao arquivo no início dos anos 2000, entre suas imagens estavam os 30 minutos de película rodados por Alberto de Sampaio. Hernani explicou também que Haroldo havia recebido esse material de um conhecido em Petrópolis e que Alberto de Sampaio não deixara herdeiros. Com o falecimento do cineasta Haroldo, o único que poderia nos indicar o nome de quem lhe passou as imagens, a tarefa de reconstituição do caminho migratório e do contexto de produção desses filmes parecia impossível.

Quando entramos em contato com Antônio de Oliveira Castro para informá-lo sobre a existência de um material doméstico pertencente a sua família na Cinemateca do MAM ele reagiu com entusiasmo diante da notícia, mas não com surpresa. Por e-mail escreveu: "Certamente posso e tenho interesse em te ajudar. Você ter achado nossos filmes já acho um milagre, pois há anos os procuramos no MAM sem muito sucesso"[125]. Após esse contato por e-mail conversamos por telefone, mas para a nossa surpresa as imagens que ele descrevia

[125] E-mail trocado com Antônio de Oliveira Castro. 2013.

durante a conversa não se pareciam em nada com o material identificado como pertencente à família Oliveira Castro. Antônio afirmou que os filmes perdidos da família haviam sido rodados nos anos 1930 por seu tio avô, Otávio Mendes de Oliveira Castro, e que ele poderia reconhecer o material através de uma cena em especial que ele nunca havia esquecido: o zeppelin cruzando o céu do Rio de Janeiro. A descrição de Antônio nos remeteu diretamente ao material de Alberto de Sampaio e quando perguntamos se o nome do cinegrafista lhe parecia familiar ouvimos um direto “sim”, Alberto era cunhado de Otávio Mendes de Oliveira Castro e tio de Geraldo, pai de Antônio.

Alberto de Sampaio e Otávio Mendes além de cunhados compartilhavam o *hobby* da fotografia amadora e costumavam fotografar juntos. Otávio deixou uma extensa coleção que reún fotografias estereoscópicas e mais 1.374 fotografias estereoscópicas de vidro do início do século XX (entre 1900 e 1930) conservadas no Museu Imperial em Petrópolis[126]. Assim como o cunhado Alberto de Sampaio, Otávio produziu também imagens em movimento em 16 mm ao longo dos anos 1930. As narrativas familiares contam que os filmes de Octávio “são preciosos registros históricos”[127], suas películas foram preservadas durante muito tempo pelo cineasta Silvio Tendler e estão agora em posse da família que tenta viabilizar uma telecinagem. Infelizmente ainda não foi possível assistir as imagens em movimento produzidas por Otávio, na memória de Antônio de Oliveira Castro, seu tio avô teria filmado, como Alberto de Sampaio, a passagem do zeppelin pela Capital Federal . Foi a partir da menção a este plano que impregnou a memória de Antônio que fomos conduzidos ao paradeiro dos descendentes da Alberto de Sampaio, tidos como inexistentes pela Cinemateca.

Ao contrário do que havia sido informado, o fotógrafo amador possui familiares vivos e zelosos de sua produção. A imagem abaixo nos foi enviada por seu neto e guardião de suas fotografias, Eduardo Soares de Sampaio. Nela, vemos Alberto de Sampaio e Otávio Mendes de Oliveira Castro posando para as lentes de Alberto. Os cunhados serão filmados com idade mais avançada nos anos 1930, novamente pela câmera de Alberto.

---

[126] Em 2013 o Museu Imperial recebeu o quinto Registro do Programa Memória do Mundo, da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). O prêmio foi concedido à coleção de Otávio Mendes de Oliveira Castro, batizada de “Coleção Sanson”. As fotografias de Otávio foram doadas pelo casal pelo casal Luiz Alberto de Sanson e Maria Lúcia David de Sanson, descendentes do fotógrafo, em 2005 e 2009.

[127] Lúcia Sanson em entrevista concedida a Thais Blank. 2014.

Eduardo Soares, neto de Alberto de Sampaio, reconhece nas imagens familiares um valor histórico e sociológico e trabalha pela sua preservação. Doou uma parte do acevo avô (negativos, álbuns de arquivamento e equipamentos fotográficos) para a Sociedade Petropolitana de Fotografia, já as imagens em movimento foram entregues por ele ao cineasta Haroldo Marinho Barbosa, amigo de Eduardo, para serem depositadas no MAM. Consciente do risco de deterioração das películas, Eduardo as deixou aos cuidados do arquivo, transferindo também os direitos de uso das imagens. Apesar de não existir nenhum registro da doação na Cinemateca do MAM, Eduardo preserva com cuidado o documento que recebeu do arquivo no momento do depósito, em 2004.

MAM

/09/04

Ao Sr. Eduardo Soares de Sampaio Filho
Rua Sousa Franco, 570 – Centro – Petrópolis
Estado do Rio de Janeiro

Prezado Senhor

A Cinemateca do MAM-RJ vem, por meio desta, comunicar ao Sr. que o material de sua propriedade com imagens filmados por seu avô Alberto de Sampaio, encontra-se depositado junto a esta instituição a sua disposição. São 5 rolos 16mm de filmes familiares e uma fita Betacam SP com o mesmo conteúdo. Informo que os materiais foram depositados pelo cineasta Haroldo Marinho Barbosa e que, com seu consentimento, serão movimentados por ele para copiagem e utilização em outros filmes, sem restrição de natureza, formato ou outra qualquer.
Atenciosamente

Gilberto Santeiro
Curador

O desencontro entre as informações que nos foram dadas na Cinemateca e os tortuosos caminhos que nos levaram aos herdeiros das imagens de Geraldo Mendes de Oliveira Castro e Alberto de Sampaio são apenas exemplos das dificuldades que os arquivos audiovisuais brasileiros enfrentam para garantir a perenidade, a acessibilidade e a confiabilidade das informações que deveriam acompanhar os materiais depositados. Não é apenas nos fundos de imagens domésticas que encontramos esse problema, são diversos os casos de filmes que desapareceram e reapareceram dentro dos arquivos[128]. Em outros tempos, a falta de informação e de identificação de materiais foi responsável pelo salvamento de películas consideradas subversivas. Em pesquisa realizada em conjunto com a doutoranda da UFRJ Patrícia Machado, onde traçamos o caminho migratório das imagens produzidas por Eduardo Escorel no cortejo fúnebre do estudante Edson Luís, morto pela polícia em 1968, vimos que foi graças a ausência de identificação e catalogação que muitos filmes tiveram seus negativos salvos da destruição da censura. No entanto, em um contexto democrático a ausência de uma base de dados aberta para consulta pública, a precária catalogação dos materiais, e a falta de informações básicas sobre os detentores das obras criam imensos desafios para as pesquisas que se propõem a remontar partes desse complexo quebra cabeças que é a nossa memória audiovisual. No horizonte dos arquivos brasileiros, juntar as peças, percorrer os caminhos, ir em busca da origem das imagens não é apenas um método de pesquisa, é um gesto urgente e necessário.

Os caminhos que percorremos até aqui nos levaram para as duas mais importantes instituições de guarda audiovisual do Brasil, a Cinemateca Brasileira e a Cinemateca do MAM. Localizados no Rio de Janeiro e em São Paulo esses dois arquivos são responsáveis pela salvaguarda e difusão de materiais produzidos em todo o país[129]. Diferentemente da França, não contamos no Brasil com a presença das cinematecas regionais, como vimos, esses estabelecimentos espalhados pelo território francês trabalham com o foco na preservação da memória audiovisual de suas regiões. Fora do eixo Rio de Janeiro – São Paulo é difícil encontrar instituições de grande ou médio porte que se dediquem majoritariamente ao

[128] Como vimos no primeiro capítulo da tese, o cineasta Eduardo Escorel fez uma listagem de três materiais desaparecidos dentro da Cinemateca: os registros do comício de João Goulart na Central do Brasil, em 13 de março de 1964; parte dos negativos da posse do governador José Sarney em São Luís, em 1966 e as suas filmagens do cortejo de Edson Luís.

[129] É importante lembrar que além das cinematecas do Rio de Janeiro e São Paulo, outras instituições públicas como o Arquivo Nacional e o Centro Técnico Audiovisual (CTAV), possuem acervos cinematográficos e trabalham para a sua preservação. O Arquivo Nacional possui sob sua guarda alguns filmes domésticos, no entanto o arquivo não trabalha com essa categorização e não possui um fundo voltado apenas para esse tipo de imagem.

trabalho de gerenciamento, preservação e difusão de acervos cinematográficos. Uma das raras exceções é a Cinemateca de Curitiba, criada em 1975 ela tem como "atribuições a preservação da memória cinematográfica, a pesquisa e documentação, a formação e a difusão do cinema de arte"[130]. A Cinemateca se destaca também pelo trabalho de prospecção e salvaguarda do cinema paranaense[131].

Na ausência das cinematecas outras instituições acabam por ocupar esse espaço. As imagens produzidas pelo cinegrafista amador José Simões, em Salvador, não foram depositadas em um arquivo, mas em um canal de televisão. Esses filmes em 16 mm produzidos nos anos 1930 foram dados pela família para a TV Educativa da Bahia (TVE). A TVE Bahia, criada em 1985, faz parte do Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia (IRDEB), fundado em 1969 pela Secretaria de Educação e Cultura. Segundo Mônica Simões, neta de José Simões, os filmes do avô foram entregues por um primo em 1999 no contexto de uma campanha de doação promovida pelo IRDEB. O material digitalizado de José Simões é apresentado por uma cartela que justifica a incorporação das imagens a TVE:

> Este e outros documentários que retratam aspectos da Bahia do passado foram recuperados e telecinados digitalmente em 1999 por iniciativa do IRDEB – Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia. A recuperação deste patrimônio histórico, através do resgate da memória audiovisual baiana deste século, permitirá, entre outras coisas, a sua utilização na programação da TVE e uma melhor compreensão do passado por parte das novas gerações.

O letreiro colocado no material nos remete ao discurso proferido pelas cinematecas regionais francesas, analisado anteriormente. Os filmes domésticos de José Simões foram incorporados pela TV estadual por serem entendidos como patrimônio histórico e veículo de transmissão da memória regional, mesmo argumento que orienta o trabalho das cinematecas regionais na França. No letreiro de abertura, o canal aproveita também para garantir o direito de exibição das imagens, relacionando a apresentação dos filmes em sua grade à ideia de que sua veiculação teria como objetivo proporcionar uma "melhor compreensão do passado por parte das novas gerações". Logo após a incorporação do material em seu acervo, a TVE foi procurada pela cineasta Mônica Simões que desejava incluir as imagens do avô no documentário *Uma cidade* (2000), que será analisado no terceiro capítulo. O filme foi realizado com imagens domésticas produzidas em Salvador entre os 1920 e 1970. No entanto,

---

[130] Site http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/espacos-culturais/cinemateca-de-curitiba/, consultado em abril de 2014

[131] Idem

a TVE negou-se a dar a Mônica o acesso à película original e ao arquivo digitalizado[132]. Nas palavras da cineasta:

> Por coincidência, eu acho até que tem a ver com o meu projeto que foi muito divulgado na época, a TVE fez essa campanha, eu já estava com vários filmes em minhas mãos, mas faltava o do meu avô, um primo meu viu a campanha, pegou (os filmes) sem avisar ninguém da família, parece que até a câmera e o projetor, e doou, porque em troca eles faziam uma cópia em VHS, não pagavam nada. E a TV não quis me ceder esse filme! E acabou que eu tive que usar uma cópia em VHS, o original que eu tinha era uma cópia em VHS (SIMÕES: 2013)!

Ao ser incorporado pelo canal de televisão o material de José Simões perdeu por completo o vínculo familiar. A entrada no espaço público transformou as imagens em propriedade privada do canal, que se permitiu recusar o acesso até mesmo aos descendentes da família Simões. Não sabemos em que estado estão conservadas as películas originais de Simões e dos outros cinegrafistas que tiveram seus filmes doados ao acervo da TV na época da campanha. O percurso traçado por essas imagens nos remete mais uma vez ao caso francês analisado anteriormente. A campanha promovida pela TVE, guardadas as suas devidas proporções, apresenta semelhanças com a operação Memóires partagées desenvolvida pelo Institut national de l'audivisuel (Ina). Nos dois exemplos, as intuições se apropriaram do discurso que advoga pela necessidade de preservação da memória audiovisual para realizar uma atividade que, ao fim e ao cabo, é puramente comercial. A campanha de doação de filmes domésticos promovida pela TVE não tinha como finalidade a preservação dos filmes, mas prover o banco de imagens do canal com raras filmagens amadoras que passaram estar a serviço de sua grade de programas.

Acompanhando o caminho traçado pelos filmes produzidos pelas famílias Alves de Lima, Mattos, Oliveira Castro, Sampaio e Simões, pudemos observar distintas modalidades de incorporação dessas imagens ao espaço público. As diferentes trajetórias traçadas por esses materiais guardam uma característica comum: os filmes deixaram os seios das famílias, onde foram concebidos, por vontade dessa própria família e chegaram às cinematecas[133], ou no caso de Simões à televisão, pelas mãos dos descendentes dos cinegrafistas. A motivação das famílias é em grande parte de ordem prática, sem ter como projetar as películas elas veem na

[132] Mônica Simões em entrevista concedida a Thais Blank. 2013.

[133] A única possível exceção é o material de Geraldo de Oliveira Castro, que não conseguimos identificar o doador. Como vimos, Hernani Heffner afirma que os filmes chegaram ao arquivo através da neta de Geraldo, que por sua vez nega a informação e diz ter sido o pai o responsável pela doação. Já Antônio de Oliveira Castro afirmou nunca ter passado os filmes ao arquivo.

doação a possibilidade de se reconectar com as imagens, uma vez que em troca do depósito as instituições devolvem uma cópia digitalizada. No entanto, há casos em que a própria família reconhece um valor histórico em seus filmes, como no exemplo dos descendentes de Júlio de Mattos e Alberto de Sampaio, nesses casos a motivação é a preservação e o desejo de que as imagens sejam incluídas nas narrativas oficiais da história e do cinema brasileiro.

No que concerne às cinematecas, acreditamos que no caso brasileiro não é sequer possível identificar uma estratégia de patrimonialização do cinema doméstico. Os acervos foram se formando quase que por acaso e, quando incorporados, os filmes receberam tratamentos distintos, variando de acordo com as possibilidades e as circunstâncias encontradas em cada instituição. No entanto, a ausência de uma estratégia comum não significa que não haja um discurso de patrimonialização. Assim como no caso francês, as cinematecas que recebem filmes domésticos no Brasil defendem que esses materiais são documentos da cultura que devem ser preservados pelo seu valor histórico e sociológico, as imagens domésticas são raramente vistas como objetos dotados de relevância estética.

No texto de apresentação da Cinemateca do MAM o cinema amador é caracterizado como "uma documentação privilegiada para a compreensão da história do mundo". Na voz do locutor da matéria dedicada ao *Censo Cinematográfico* da Cinemateca Brasileira, veiculada no *Fantástico*, a instituição buscava "filmes caseiros que reproduzem com fidelidade os costumes de um Brasil que a gente não conheceu". No letreiro inserido pela TVE no material de José Simões, a recuperação do filme servirá "para uma melhor compreensão do passado por parte das novas gerações". Apartados de seu contexto de origem, os filmes são transformados pelos arquivos em objetos de saber.

No capítulo anterior colocamos uma pergunta que desejávamos responder ao final dessa segunda parte: em que momento uma imagem se torna documento? Traçando o percurso migratório desses filmes domésticos arriscamos afirmar que esta é uma pergunta sem resposta, pois cada imagem vive um processo único. O que define uma imagem como documento não é a sua forma, o seu conteúdo ou a sua intenção preliminar, mas um conjunto de práticas e discursos. No entanto, não podemos ignorar que a entrada no arquivo seja um marco importante na biografia das imagens domésticas, pois é aqui que, em geral, os filmes sofrem uma primeira morte de sentido.

Como afirma o teórico francês Serge Marcel, o gesto performativo de deslocamento, que separa o objeto do seu contexto, que transforma "coisas" em "documentos", é em si

mesmo um processo de produção e vem sempre acompanhado de uma metamorfose, os filmes não apenas se encontram em novo espaço (o arquivo), eles mudam de status. “Eles se tornam objetos culturais, de valores instituídos, de lugares da memória, investidos de signos, de índices, de traços que agenciam um novo universo do discurso e da historicidade” (MARCEL : 2013; 21). Alçados ao status de patrimônio os filmes domésticos ganham uma nova existência, são investidos de técnicas e saberes que garantem a sua preservação material e os livram dos perigos da deterioração e da contaminação. Mas enquanto trabalham pela conservação das películas os arquivos realizam também um gesto apagamento, no trajeto da casa ao arquivo, perde-se a gênese e o processo constitutivo das imagens. Fora dos seios das famílias as imagens perdem por completo sua função ritualística e passam a representar o papel de objetos testemunhais de uma cultura.

E o que testemunham essas imagens? Como vimos até aqui elas falam antes de tudo sobre as práticas e processos de escritura, sobre o desejo humano de deixar traços, de constituir arquivo, de gerar provas e narrar sua existência. Elas testemunham o nascimento de uma técnica e a sua incorporação no cotidiano. Elas nos mostram também um outro tempo e outras formas de vida, mas não com a “fidelidade” desejada pelo locutor do *Fantástico*. Os filmes domésticos apenas se tornam “fontes privilegiadas” quando compreendidos em sua complexidade, como objetos compostos de imagens de diferentes naturezas, de normas e de desvios, de sintomas, de repetições e de diferenças, quando confrontados, interrogados e submetidos a um processo de montagem.

No caminho que traçamos até aqui tentamos recuperar o contexto de produção dessas imagens retirando-as dos arquivos para, por um momento, retorná-las aos homes que as produziram. Como afirmamos anteriormente, acreditamos que esta é uma tarefa necessária e urgente dentro do contexto brasileiro e, principalmente, quando tratamos de acervos compostos por filmes domésticos. No entanto, sabemos que essa jornada esconde uma armadilha. Na busca pelo contexto de produção das imagens é preciso ter cuidado com as tentações das “tiranias do visível” (LINDEPERG: 2013), com as representações que procuram dar conta, de uma vez por todas, da verdade da imagem. “Sabemos que a reconstituição do contexto da tomada pode acarretar uma postura totalizadora que encerra a imagem em sua qualidade de prova” (BLANK; MACHADO: 2105, pg 1 – 20). Para não corrermos esse risco partimos do pressuposto de que as imagens representam diferentes papéis sociais e simbólicos e que ao longo do caminho migratório se abrem para novas significações.

No próximo capítulo analisaremos de que forma esses filmes domésticos foram apropriados e ressignificados em diferentes obras audiovisuais. Partindo do tempo da tomada, cruzando o horizonte dos arquivos, chegaremos finalmente no tempo da retomada, onde nos debruçaremos não só sobre as imagens que estudamos até aqui, mas sobre as obras que as acolheram. Seguindo o caminho apontado por Sylvie Lindeperg, desejamos opor à atual velocidade de circulação de imagens, a lentidão persistente e obstinada de um olhar renovado sobre o cinema, que passa pela descrição minuciosa, pela intimidade com o corpo do filme, pelos múltiplos regressos e recolhimentos na presença de cada imagem (COMOLLI in LINDEPERG: 2013). Desacelerar o filme, debruçar-se sobre o fotograma, desfazer a montagem, estas serão as operações básicas do terceiro capítulo.

No tempo da retomada

Montagem e desmontagem do cinema doméstico

3.1) Os destinos das imagens

Seguindo o caminho migratório das imagens domésticas realizadas pelas famílias Alves de Lima, Mattos, Oliveira Castro, Sampaio e Simões fomos levados a três documentários que incorporaram esses materiais familiares em sua montagem. Os filmes *Imagens do Estado Novo* (2015)[134], de Eduardo Escorel; *Babás* (2010), de Consuelo Lins e *Uma cidade* (2000), de Mônica Simões, são os portos de chegada das imagens que acompanhamos até aqui. Nesse capítulo nos debruçaremos sobre cada uma dessas obras para analisar as diferentes estratégias estéticas e narrativas empregadas pelos artistas na incorporação dos filmes domésticos.

Apesar de serem extremamente diferentes entre si, as três obras que serão analisadas fazem uso de uma estratégia comum: são documentários que têm como recurso central a retomada de materiais fílmicos pré-existentes e a incorporação de imagens domésticas realizadas nas primeiras décadas do século XX. A prática da reutilização de imagens não é nova na história da arte, as formas mais diversas de citação, deslocamento, montagem e colagem são exercidas pelo menos desde as vanguardas artísticas do início do século XX (BLUMILINGER: 2013). No entanto, na última década, o volume de produções audiovisuais que possuem como recurso central a retomada de imagens parece crescer exponencialmente. Gravações de câmera de segurança, filmes amadores e familiares, industriais e publicitários, antigos programas de TV, materiais de variados formatos e origens se encontram em uma produção heterogênea que atravessa o campo da arte, da informação e do entretenimento audiovisual[135].

O gesto da retomada é em si mesmo diverso: ilustração, documento histórico e sociológico, marca de autenticidade, memória afetiva e visual, são inúmeros os papéis representados pelas imagens de arquivo[136]. Diante dessa gigantesca onda do arquivo, que

---

[134] O filme de Edurado Escorel encontra-se na fase final do processo de finalização.

[135] A constante do arquivo pode ser entendida, assim como o próprio processo de patrimonialização do cinema doméstico, como parte da já citada "cultura da memória" (HUYSSEN), onde observamos um trabalho significativo de investimento na lembrança e nas narrativas de passado de nossas sociedades (GUIMARÃES). Ela é fruto também das novas tecnologias digitais que facilitaram não só a migração das imagens entre as diferentes mídias mas também a própria manipulação dos materiais, como os processos de restauro ou mesmo de adequação das imagens à novas janelas e formatos.

[136] Utilizamos o termo imagem de arquivo em seu sentido mais literal e palpável: "um conjunto de artefatos

inunda as salas de cinema, os museus e os programas de televisão, alguns pesquisadores afirmam a necessidade de recuperarmos o contexto de produção das imagens. Como vimos, esse é o caso da historiadora Sylvie Lindeperg, que nos último dez anos vem trabalhando no sentido de reconquistar a historicidade do momento da tomada e de revelar as condições de realização das imagens da Segunda Guerra Mundial, retomadas dentro das mais diversas produções audiovisuais. A busca pela origem, a historicização da tomada e o olhar atento para as especificidades da imagem, não constitui apenas um método de pesquisa. No campo da realização cinematográfica é possível encontrar uma perspectiva análoga em artistas como o alemão Harun Farocki[137] e o húngaro Péter Forgécs[138]. Adotando métodos diferentes, esses autores buscam retornar as imagens com que trabalham ao seu contexto de produção para escavar e revelar sentidos que hoje estão ocultos.

No entanto, esta abordagem não é unânime e vem despertando críticas no campo teórico das imagens. Um exemplo é o trabalho da professora da Paris 8, Christa Blumlinger. Lançado em 2013 na França, o livro *Cinéma de Seconde Main*: *Esthétique du remploi dans l' art du film et des nouveaux médias* realiza uma cartografia das diferentes estratégias de reemprego de imagem no cinema buscando entender as operações e os processos significantes que constituem as imagens "recicladas" dentro da obra. Para a autora, a operação que conduz o arquivo ao cinema é heterogênea: pode ser criadora ou destruidora, se situar entre a reflexão crítica e o fetichismo consumidor, entre a narratividade e metaforicidade, ou ainda, entre pensamento histórico e desvio irônico (BLUMLINGER: 2013).

Diante dessa diversidade de operações Blumlinger identifica duas grandes correntes que marcam o fenômeno da reciclagem de imagens. De um lado a autora coloca os filmes chamados de *"found footage"*, filmes integrantes ou devedores do cinema de vanguarda, onde a reelaboração dos materiais *"est perçue depuis les annéess 1920 comme une invitation à adopter, pour ansi dire, une perspective archéologique, à rompre avec les conventions dominantes* (...)" , de outro lado, a autora identifica o "cinema de montagem" ou "filme de compilação", onde a tradição da remontagem possui uma ligação histórica com o cinema de propaganda e, onde, "*la pratique du montage tourne autour de l'organisation de récits*

---

materiais que carregam traços e vestígios do passado (..) e para qual foram delegados dentro de nossas sociedades diferentes funções de memória" (CALLOU: 2014; 20).

[137] Harun Farocki (1944 – 2014) realizou mais de cento e vinte filmes e instalações. Entre sua extensa obra há uma produção voltada para o trabalho com imagens de arquivo, onde se dedica a interrogar as imagens.

[138] Peter Forgacs (1950) possui uma extensa obra e como Farocki transita entre o cinema e as galerias de arte. Realizou, entre outras coisas, a série *"Private Hungary"*, constituída integralmente por filmes realizados a partir de materiais domésticos feitos entre os anos 1930 e 1960 na Hungria.

documentaires sur la base de matériaux d'archive, généralement reliés entre eux par un commentaire don't la forme s'inspire des tropes de la narration linéaire" (BLUMLINGER: 2013; 12).

Em seu livro, Blumlinger faz uma defesa aberta do primeiro gênero, que prefere chamar de "filmes de segunda-mão" (uma referência ao hábito corriqueiro de reutilização de objetos), abordando em profundidade questões históricas e estéticas que atravessam esse campo. No entanto, a autora não faz apenas uma defesa dos "filmes de vanguarda" ou dos "documentários de vocação ensaísta", o que defende é uma determinada postura diante das imagem criticando veemente a onda de historicidade que tomou conta do cinema contemporâneo[139] (BLUMLINGER: 26).

Inspirada na teoria do historiador Pierre Nora, que cunhou a noção de "lugares de memória", a autora entende a prática de reciclagem de imagens no cinema e na arte contemporânea *"comme le symptôme de une transformation dans la culture de la mémoire"* (26). Para Blumlinger, a tese afirmada por Pierre Nora de que existem "*lieux de mémoire*" pois não temos mais "*milieux de memóire*", pode ser transportada para o cinema nos seguintes termos: a prática de reutilização de materiais teria crescido nos últimos vinte anos porque a cultura cinéfila na sua forma clássica (consumo de filmes em salas de cinema) se tornou uma prática marginal. O modo de consumo de imagens colocado pela cultura digital suscita, para Blumlinger, a criação de remontagens, oferecendo um outra experiência dos filmes e uma relação impactada pela transferência entre mídias, que não passa mais pela difusão nas salas de cinema e que pode ser acessada a todo instante.

O conceito de "lugares de memória", retomado pela autora, não abarca somente os lugares físicos de rememoração. Como afirma o historiado Henry Rousso os "lugares de memória" são, antes de tudo, espaços ao mesmo tempo simbólicos e imaginários (2003). Nas palavras de Pierre Nora, "mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de aura simbólica" (NORA: 1993; 21). Os "lugares de memória" devem possuir uma "vontade de memória": "o que os constitui é um jogo da memória e da história, uma interação dos dois fatores que leva a sua sobredeterminação recíproca" (1993; 9). A memória, para Nora, está em evolução

[139] Christa Blumliger critica com veemência o trabalho de Peter Forgacs. Para a autora, o artista falha ao insistir sobre a discursividade dos filmes familiares e amadores que incorpora atribuindo um excesso de significado histórico. Para Blumlinger, Forgacs busca apenas aquilo "que as imagens não mostram" e as aprisiona em uma narrativa única (2013: p 183 – 188).

permanente, “é a vida, sempre alcançada pelos grupos viventes”, e a “história é a reconstrução sempre problemática e incompleta daquilo que não é mais” (1993; 9). Os “lugares de memória” possuem a função de garantir a perpetuação e a transmissão do passado em uma sociedade que se encontra *desritualizada*. Para Nora, os “lugares de memória” são necessário porque não temos mais “meios de memória”, não experimentamos a memória como parte real da nossa experiência cotidiana.

Partindo dessas noções Blumlinger identifica no campo do cinema e da retomada das imagens produções que estariam do lado da história e filmes que estariam no campo da memória. Para a autora:

> *De ce point de vue, le degré d’historicité d’un remploi matériel permettrait de mesurer si celui-ci se trouve du coté de l’Histoire, s’il isiste donc sur une lecture effectuée à partir du présent et sur la différence avec le filme passé, ou s’il fonctione plutôt comme lieu de mémoire affectif et magique du cinéma, visant la perception actuelle d’une transformation* (BLUMLINGER: 2013; 26).

Seguindo o pensamento de Blumlinger podemos afirmar que a abordagem que fazemos dos materiais domésticos encontra-se do lado da história, enquanto as obras analisadas estão no campo da memória. A incorporação dos filmes domésticos nos documentários que analisaremos não se deu a partir de uma perspectiva migratória ou historicizante, nesse sentido, nosso trabalho irá, em certa medida, antagonizar com as obras. Desfazendo as operações dos montadores, interropendo o fluxo contínuo do cinema, iremos trazer o contexto da tomada para dentro dos filmes.

No entanto, diferentemente de Blumlinger, acreditamos que a busca pelo contexto de produção das imagens, a historicização da imagem, seja dentro de um filme ou como estratégia de pesquisa, não aprisiona ou reduz a potência das formas simbólicas. Pelo contrário, buscar a origem, percorrer a trajetória das imagens, entender os diferentes papéis representados por elas, potencializa as imagens e as obras que as incorporam. O que propomos nesse capítulo é adicionar mais uma camada de sentido aos materiais usados nos três documentários. Para isso, o percurso que realizamos até aqui foi fundamental, conhecer o contexto de produção das imagens e o trajeto que percorreram até os arquivos é o que nos permitirá tornar visíveis as novas camadas de sentido que lhes foram atribuídas dentro dos filmes. Acreditamos também que ao traçar o caminho dos registros domésticos sejamos

capazes de lançar um novo olhar sobre as obras, que nos conduz à valorização do gesto do artista de deslocamento e montagem e à politização das imagens.

Como afirmamos anteriormente, os filmes que analisaremos aqui fazem parte de um mesmo território de produção, são o que genericamente podemos chamar de filmes de arquivo, obras que possuem como princípio a reutilização de imagens pré-concebidas. Contudo, como vimos com Blumlinger, esse é uma vasto território constituído de formatos, estéticas e estilos variados. Segundo o historiador Laurent Véray, a prática de reciclagem de imagens cinematográficas começou a ser exercida sistematicamente durante a Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918) em filmes de atualidade que visavam reconstituir visualmente as linhas de batalha. Com o prolongamento do conflito, os cinegrafistas que trabalhavam na cessão cinematográfica do exército começaram a utilizar a justaposição de planos filmados em diferentes circunstâncias com o objetivo de organizar uma narrativa coerente e ilustrar os movimentos das batalhas. Essa produção ganhou o nome de "*film composé*" (VÉRAY: 2011).

Ainda segundo Véray os "*films composés*" conheceram uma baixa importante entre 1920 e 1926, voltando às telas a partir de 1927 – 28 na ocasião das datas de aniversário e das primeiras comemorações de eventos ligados a Grande Guerra, nesse retorno os "*films composés*" passaram a ter um caráter retrospectivo e celebrativo. Foi nesse contexto que começou também a ser empregado o termo "*film de montage*", como afirma Véray, a expressão aparece no livro *Histoire du cinema*, de Maurice Berdèche e Robert Brasillach, editado em 1935, em um trecho no qual os autores realizam uma crítica da reapropriação de imagens de Primeira Guerra pelos filmes de atualidade. A crítica aos procedimentos de montagem, sonorização e comentário, definido pelos autores como "indignos e de uma extraordinária indecência", é acompanhada ao elogio do filme de Dziga Vertov *Les trois chants sur Lénine*[140] (1934), que para Berdèche e Brasillach constituía em sua força sugestiva e na sua composição o modelo do "*film de montage*".

Para Véray, ao utilizar o termo "*film de montage*" os historiadores franceses se incluíam no debate em torno da questão da montagem como questão estética, que marcou a cena artística dos anos 1920 e 1930. O choque do primeiro conflito mundial, seu gigantismo e sua dimensão arrasadora, contribuíram para que os homens olhassem o mundo de uma forma nova e provocou o que Véray chama de "*une mutation dans le regime du montage*" (VÉRAY:

[140] Filme realizado por ocasião da celebração de dez anos da morte de Lenine e montado a partir de entrevistas e imagens de arquivo.

2011; 111). Do lado russo o fenômeno foi amplificado pela Revolução de Outubro e pelo estabelecimento de um novo modelo de sociedade. "*L'edification socialiste, aux yeux des Soviétiques, appelle en effet des formes de représentation différentes, plus en phase avec la realité contemporaine parcourue des ruptures*" (VÉRAY; 111). Irrompeu então uma nova concepção de montagem, como afirma Gerorges Didi-Huberman:

> *Et c'est un peu comme si, historiquement parlant, les tranchées ouvertes dans l'Europe de la Grande Guerre avaient suscité, dans le domaine esthétique comme dans celui des sciences humaines (...), la décision de montrer par montages, c'est-à-dire par dislocation te recompositions de toute chose. Le montage serait une méthode de connaissance et une procédure formelle nées de la guerre, prenant acte "désordre du monde". Il signerait notre perception du temps depuis les premiers conflits du XX siècle: il serait devenu la methóde moderne par excellence* (DIDI-HUBERMAN: 2009; 86).

O surgimento dessa nova concepção de montagem, como processo de fragmentação e de recomposição do mundo (DIDI-HUBERMAN), concerne também ao campo do cinema. É nesse momento que temos os experimentos de montagem do cineasta soviético Lev Kuleshov, um dos primeiros a conceber uma teoria da montagem cinemaográfica[141], e os filmes Esther Choub [142], montadora e cineasta russa que além de trabalhar com imagens de arquivo realizou, ainda em 1927, um filme com registros vindos do universo familiar. *La Chute des Romanov*, realizado na ocasião do 10º aniversário da Revolução de Outubro de 1917, é composto por dezenas de filmes rodados entre 1912 e 1917. Entre as imagens retomadas pela diretora constam, sobretudo, cinejornais e registros domésticos que documentam a vida da corte de Nicolau II.

Em artigo intitulado "*La chute de la dynastie Romanov de E. Choub a C. Marker*", François Albera, professor de história e estética do cinema na Universidade de Lausanne, contextualiza o filme de Choub dentro do movimento de vanguarda denominado "*factualisme*", criado na União Soviética nos anos 1920. Esse movimento iniciado por Alekséi Gan, grafista, arquiteto, teórico do construtivismo e marido de Choub, tinha como foco o cinema e a fotografia e evocava a recusa de toda ficção, "*tout jeux, tout style individuel*

---

[141] Para Kulechov a essência do cinema era a montagem de duas imagens em justaposição. A partir dessa ideia criou o famoso efeito Kuleshov que tinha o objeivo de demonstrar que a partir da montagem uma mesma tomada podia ter diferentes significados.

[142] Esther Choub trabalhou como montadora do Goskino (Comitê Soviético de Cinematografia), onde remontava os filmes estrangeiros distribuídos na União Soviética inserindo letreiros russos e modificando ideologicamente a montagem (ALBERRA: 2008). Trabalhou também ao lado de Eisenstein no roteiro de *A greve* (1925). Dirigiu mais de 14 filmes entre 1926 e 1947.

au profit d'un travail sur les faits où le reportage est valorisé" (ALBERA: 2008; 20 – 29). Segundo Albera, Esther Choub foi uma das principais personagens desse movimento ao privilegiar o trabalho com materiais pré-existentes que ela mesma recolhia. Para o autor, Choub era dona de um estilo único, sua proposta consistia em compilar todo o material possível dentro da documentação cinematográfica correspondente ao período da Revolução:

> *Jusque-là ces matériaux n'avaient guère retenu l'intérêt et la cinéaste eut à faire des recherches dans les archives, les lieux de production et de distribution où elle les trouva parfois conservés dans des conditions assez précaires. Outre les actualités russes et étrangères qu'elle peut retrouver et visionner, elle a accès, pour la première fois, à un ensemble de films jamais montrés en public : les vues qui documentaient la vie de la cour des Romanov et même les films « de famille » du tsar et des siens* (ALBERA: 2008; 20 – 29).

Como mostra Albera, o tema de *La Chute des Romanov*, para além de sua origem comemorativa, provém das descobertas que a cineasta faz dentro do material bruto. Trabalhando com grandes unidades e respeitando com frequência a duração do material original, Choub evoca a sociedade russa do antigo regime, as oposições entre as classes sociais, a estrutura política do governo czarista e narra os acontecimentos que afetaram a Rússia entre 1913 e 1917 levando a queda da dinastia Romanov.

Entre os primeiros "*films composés*" da Grande Guerra e os "*films de montage*" do entre-guerras, influenciados por essa nova concepção de montagem, há uma mudança de postura diante das imagens do passado. Nessas obras a simples justaposição de planos dá lugar à reflexão e à interpretação, a partir da montagem, do passado filmado. Não se trata mais de uma compilação, mas de articulações, associações e contraposições que visam fazer emergir das imagens uma nova compreensão da realidade. Esse gesto está na origem do uso contemporâneo do arquivo que marca o trabalho de cineastas como Alain Resnais, Chris Marker, Agnés Varda, Harun Farocki, Péter Forgács, entre outros. Apesar de fazerem uso de linguagens diferentes e de almejarem objetivos também distintos, esses cineastas partilham o olhar crítico sobre as imagens que retomam e a recusa de as incorporarem como provas do real ou simples ilustração. Nesse campo constituído por diferentes gestos artísticos, as imagens de arquivo são o motor da narrativa e o material recolhido serve também como campo de experimentação de diferentes formas fílmicas.

No que concerne o fenômeno específico da retomada de filmes doméstico podemos dizer que Esther Choub foi a grande pioneira na incorporação de imagens familiares pré-existentes, no entanto, não é possível afirmar que os registros recolhidos pela diretora eram exatamente o que estamos chamando nessa tese de cinema doméstico. Os registros fílmicos da vida familiar de Nicolau II foram realizados antes da invenção do pequeno formato e do desenvolvimento da prática amadora no cinema. O gesto de reapropriação de imagens domésticas, àquelas produzidas por cinegrafistas não profissionais com tecnologia voltada para o consumo caseiro, ganhou força apenas a partir dos anos 1970, quando o cinema independente de caráter experimental [143] descobriu nesse material uma poderosa ferramenta de trabalho. Os americanos Alan Berliner e Abigail Child são pioneiros nessa prática, seguidos ainda pelos artistas Matthias Müller, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi.

Em 1975, estreou também a série francesa *La vie filmée*, realizada a partir de filmes domésticos. Veiculada na no canal FR3, a série é composta de sete episódios que retraçam a história da França na primeira metade do século XX, o primeiro episódio inicia em 1924 narrando a invenção da Pathé-Baby e o desenvolvimento desse novo *hobby,* e o último episódio encerra a série em 1954 com a entrada da televisão nos lares franceses. Idealizada pelo documentarista Jean Baronnet, a emissão contou com a colaboração de personalidades do cinema francês como Alexandre Astruc, Agnés Vardas e Claude Ventura. O princípio da série é apropriar-se das imagens domésticas inserindo-as no contexto histórico e explorando também as especificidades desse tipo de produção, a montagem dos episódios utiliza basicamente quatro elementos: os filmes amadores, manchetes de jornais da época, comentários dos próprios cinegrafistas ou seus descendentes e narração em *off*. Antes mesmo das cinematecas regionais francesas começarem a se dedicar à coleta de filmes amadores, essa série de televisão já explorava a noção de que os filmes de família poderiam revelar novos pontos de vista sobre a história. A séria foi reprisada em 1989 e infelizmente nunca lançada em DVD[144].

Durante os anos 1970 e 1980 *La vie filmée* permaneceu como exemplo único não só dentro do contexto da televisão, mas também dentro do campo dos documentários de caráter histórico menos voltados para a experimentação da linguagem que caracteriza o cinema de arte realizado pelos artistas citados acima. Foi apenas nas décadas de 1990 e no início dos

---

[143] Chamamos de cinema experimental os filmes realizados por que reivindicam uma filiação aos movimentos de vanguarda do anos 1920.

[144] A série está disponível para visionamento na íntegra no Ina.

anos 2000, que vimos crescer o interesse da mídia pelos filmes domésticos, mas desde então assistimos a profusão de documentários, séries de televisão e até mesmo filmes ficção que recorrem aos filmes amadores e familiares. Apenas para dar alguns exemplos dessa produção extremamente heterogênea, podemos citar a série francesa *Objectif Amateur,* exibida em 1990 e constituída de 12 episódios feitos apenas com filmes domésticos, o documentário sensacionalista realizado para o canal France 3, *Images inconnues : Le Vingtième Siècle* (1999), de Daniel Costelle, que em 2007 dirigiu em parceria com Isabelle Clarcke o também controverso *Eva Braun dans l'Intimité d'Hitler*, feito com imagens realizadas pela própria Eva Braun, entre tantas outros programas exibidos pelo canal francês *Arte*.

Saindo do âmbito da televisão podemos citar também, a partir dos anos 1990, uma série de documentários que recorreram ao cinema doméstico lançando sobre essas imagens uma perspectiva histórica e memorial: *Memoire d'outremer* (1997) e *Amateurs d'Indépendence* (2010), ambos de Claude Bossion; *Affaires de grandes familles* (2008), de Samuel Gantier; *Sur la plage de Belfast* (1996), de Henri-François Imbert ; *Un instante en la vida ajena* (2003), de José Luis López-Linares; *Israel: a home movie (2012),* de Eliav Lilti e a extensa obra do já citado Péter Forgács são exemplos de filmes que articulam a micro e a macro-história tendo como mote imagens realizadas no universo privado.

No contexto brasileiro os filmes domésticos entram em cena principalmente a partir dos anos 2000 quando assistimos o crescimento da produção de documentários de caráter autobiográfico como os já citados *Person* (2007)*,* de Marina Person, *Histórias Cruzadas* (2008), de Alice de Andrade, *Elena* (2013)*,* de Petra Costa, *Já mais visto* (2013)*,* de Andrea Tonacci, *Diário de uma busca*, de Flávia Castro, *Uma longa viagem* (2011), de Lucia Murat, entre outros. Ao lado desses exemplos temos também o caso único da série de televisão *Super 8 – tamanho também é documento*, exibida em 2010 no Canal Brasil. Dirigidos por Clovis Molinari Jr., os 13 episódios da série apresentaram materiais domésticos vindos de diferentes acervos privados e públicos realizados entre os anos 1960 e 1980.

O objetivo do nosso trabalho não é realizar uma cartografia dos diferentes estilos cinematográficos que utilizam o recurso da retomada de imagens domésticas do passado, o que desejamos com essa recapitulação é evidenciar o crescimento e a heterogeneidade dessa produção. Para realizar uma cartografia da remontagem do cinema doméstico seria necessário não só fazer uma retrospectiva, mas apontar e problematizar os diferentes destinos dados às imagens amadoras. Em alguns dos filmes citados acima os registros familiares entraram

apenas de forma pontual para ilustrar uma determinada situação, em outros, funcionaram como respiros poéticos dentro das obras, nessa lista há ainda produções que fizeram uso dos filmes amadores e familiares explorando a ideia de autenticidade e conferindo a essas imagens um caráter de prova. Por fim, uma cartografia da retomada do cinema doméstico não poderia deixar de refletir sobre as especificidades das obras e dos gestos de apropriação.

Nesse capítulo nós optamos por nos concentrar sobre os três documentários que incorporaram os materiais que estudamos pois nosso objetivo é manter o foco da investigação sobre as imagens que acompanhamos até aqui. Foram elas que nos conduziram para dentro dos arquivos e será com elas que entraremos dentro das obras. Mais do que realizar um inventário das formas de apropriação do cinema doméstico, desejamos entender o que acontece com as imagens quando elas deixam o espaço da casa, atravessam o horizonte dos arquivos e chegam a esses novos refúgios. Dando continuidade a proposta central desse trabalho nós fecharemos esse primeiro ciclo migratório do cinema doméstico. No tempo da retomada, nosso principal objetivo é entender como as imagens foram reelaboradas, que novos sentidos lhes foram atribuídos, que marcas carregam dentro de si, o que perderam e o que deixaram pelo caminho.

No primeiro e segundo capítulos da tese nós defendemos a noção de que as imagens amadoras e familiares para ingressarem no espaço público precisam ser articuladas, associadas, complementadas com outros elementos e que o processo de publicização dessas imagens depende basicamente de um gesto de montagem. A partir dessa noção nós trouxemos para a tese outras imagens, vozes e textos que associados com os filmes amadores que estudamos nos ajudaram a compreender seus contextos de produção e seu percursos migratórios, nosso intuito foi inserir dentro da própria pesquisa a prática da montagem. Mais do que apresentar as imagens e realizar um simples catálogo, nosso objetivo era desorganizar a sua ordem de aparição para, como afirma Didi-Huberman, expor *"leurs différences, leurs chocs mutuels, leurs confrontations, leurs conflits*" (DIDI-HUBERMAN: 2009; 86).

No entanto, se até esse momento a montagem esteve presente na tese apenas como um método de pesquisa, nesse capítulo ela passa a ser também um procedimento cinematográfico. Os filmes domésticos que seguimos até aqui foram montados por Consuelo Lins, Mônica Simões e Eduardo Escorel com outras imagens que compõem as obras. Circundados por essa nova vizinhança eles ganharam novos sentidos e funções. Para compreender o gesto de montagem desses cineastas e as consequências desse gesto para as imagens, será preciso

desmontar os filmes, interromper o fluxo das imagens e interrogar as escolhas de cada realizador.

3.2) *Imagens do Estado Novo*

Os filmes da família Alves de Lima e do cinegrafista Alberto de Sampaio foram incorporados pelo diretor Eduardo Escorel na montagem do documentário *1937 – 1945: Imagens do Estado Novo*, iniciado em 2007 e ainda em processo de finalização. O material dos Alves de Lima chegou a sala de montagem em meio a dezenas de outros filmes domésticos enviados pela Cinemateca Brasileira a pedido de Escorel e de Antônio Venâncio, pesquisador responsável por garimpar as imagens que integram essa obra. Os filmes de Alberto de Sampaio já incorporavam a coleção particular de Venâncio que digitalizou o material depositado em película na Cinemateca do MAM em pesquisa realizada anteriormente.

1937 – 1945: Imagens do Estado Novo é parte de um projeto iniciado por Eduardo Escorel na década de 1990 que deu origem aos documentários *1930: Tempo de Revolução* (1990); *32: A guerra civil* (1992) e *35: O assalto ao poder* (2002). Juntos, os filmes compõem uma série que abarca as transformações políticas, sociais e econômicas que ocorreram no Brasil a partir do início do século XX e deram origem a chamada Era Vargas (1930 – 1945). A série marca a consolidação de Eduardo Escorel como documentarista, apesar de ter dirigido seu primeiro documentário ainda nos anos 1960[145] , Escorel construiu ao longo dos anos 1970 e 1980 uma sólida carreira como montador e realizador de filmes de ficção. Foi apenas a partir *Tempo de Revolução*, que Eduardo Escorel passou a dirigir apenas filmes de caráter documental.

1930: Tempo de Revolução foi pensado desde sua origem como emissão para a televisão. O filme foi produzido dentro do contexto de crise que marcou o cinema brasileiro no início da década de 1990. Duramente atingida pelo gradual fechamento da Embrafilme[146] e pelo modelo neoliberal implementado no governo do presidente Fernando Collor, a produção cinematográfica nacional conheceu um verdadeiro hiato no início dos anos 1990 (BAHIA:

[145] *Betânia bem de perto* (1965), primeiro filme dirigido por Escorel em parceria com Júlio Bressane, registra a viagem da cantora Maria Bethânia para o Rio de Janeiro e sua performance no show Opinião. Inspirados no modelo do cinema-direto americano desenvolvido nos anos 1960, Escorel e Bressane se revezaram na câmera captando em som direto o cotidiando da cantora e seus amigos.

[146] Empresa estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes, foi criada em 1969 e extinta em 1990.

2014). Em 1992, foram lançados apenas três filmes brasileiros nas salas de cinema (RAMOS: 2000). A ausência de dispositivos estatais que ajudassem a fomentar a produção cinematográfica fez com que muitos realizadores se voltassem para o mercado de televisão. Este foi o caso de *Tempo de Revolução,* o filme foi feito sob encomenda para a extinta TV Manchete por ocasião do sexagésimo aniversário da Revolução de 1930. Por esse motivo o filme segue o padrão exigido pelas emissoras, possui duração total de 48 minutos que podem ser interrompidos a cada doze minutos para os intervalos comerciais.

A partir da primeira encomenda, Eduardo Escorel e o produtor Cláudio Khans tiveram a ideia de realizar uma série que cobrisse a história política do Brasil de 1930 a 1985, quando termina o Regime Militar brasileiro. 32: *A guerra civil* é portanto o segundo filho desse projeto. Ainda no embalo do primeiro filme, Escorel realiza o documentário seguindo o mesmo formato do filme anterior: duração de 48 minutos, utilização de imagens de arquivo vindas de diferentes acervos, inclusive de filmes ficção, narração em *off* em terceira pessoa na voz do ator Edwin Luisi, entrevistas com historiadores e especialistas no tema. *Tempo de Revolução* e *A Guerra Civil* podem ser enquadrados dentro do campo de produção que Fernão Ramos identifica como "documentários cabo", filmes que se diferenciam do modelo clássico do documentário histórico, onde temos *"une succession d'images d'archives guide par une voix over amenée à garantir la continuité du discours*" (BIOSCA: 2012), pois integram outras vozes no corpo da obra. No entanto, essas falas não chegam a abrir brechas ou criar rupturas no discurso, pelo contrário, os historiadores entrevistados nos filmes têm a tarefa de garantir a autenticidade das informações passadas pelo locutor, os diferentes elementos explorados na obra, entrevistas, *off* e imagens, criam uma unidade. Como afirma Ramos:

> O "documentário cabo" é um documentário assertivo. Mas, ao contrário do documentário típico do período clássico, as asserções são estabelecidas por vozes múltiplas. A narrativa enuncia não apenas através da locução, em sua posição de voz de Deus falando sobre o mundo, mas através de uma multiplicidade de vozes, representada por entrevistas, depoimentos, material de arquivo, diálogos. A multiplicidade de vozes não exclui, no entanto, a unicidade da asserção do saber veiculada pelo documentário cabo, dentro de um contexto ideológico próximo ao documentário clássico (RAMOS: 2008; 41).

35: O assalto ao poder, terceiro filme da série, foi realizado em um intervalo de dez anos. Com duração de uma 1 hora e 38 minutos o documentário foi concebido para ser exibido em dois episódios de 50 minutos e levou uma década para ser feito. Para Escorel, as dificuldades enfrentadas para a realização do terceiro filme residem na ampliação do projeto e no

desinteresse geral pelo tema, enquanto a Revolução 1930 e a Revolução Constitucionalista de 1932 “possuíam uma demanda institucional (...) ninguém queria saber de 1935, nem os comunistas nem os anticomunistas. É um tema que continua meio maldito. Conseguir dinheiro para fazer esse filme foi muito difícil” (ESCOREL: 2013; 1 – 58).

Apesar das dificuldades, *O assalto ao poder* foi realizado em um contexto econômico e cultural mais favorável à produção audiovisual. Nos anos 2000, os cineastas brasileiros já podiam contar com uma legislação destinada a estimular a produção nacional a partir de mecanismos de renuncia fiscal e, em 2001, a extinta Embrafilme deu lugar a Ancine, agência responsável por regular, fiscalizar e fomentar o cinema. A década de 2000 conheceu também o florescimento do cinema documental brasileiro, impulsionado em grande parte pelo desenvolvimento da tecnologia digital e pelos editais voltados exclusivamente a esse tipo de produção (MESQUISTA; LINS: 2008). *O assalto ao poder* foi financiado pelos recursos obtidos através da Lei do Audiovisual e ao contrário dos episódios anteriores não contou com o finaciamento da TV Manchete. O filme foi veiculado pela primeira vez em novembro de 2002 na STV Rede SescSenac.

Assim como os dois filmes anteriores *O assalto ao poder* é construído por imagens de arquivo acompanhadas pela narração em *off* na terceira pessoa e gravações de entrevistas. Mas além dos elementos encontrados nos dois filmes precedentes, Eduardo Escorel lançou mão de um dispositivo que não estava presente nos outros episódios. Pela primeira vez a série deu voz aos que viveram os acontecimentos expostos e integrou em sua narrativa depoimentos de sobreviventes do episódio de 1935. Como afirma Sánchez-Biosca, o arquivo e o testemunho constituem as duas fontes principais do documentário histórico contemporâneo e

> *s'agissant d'événements dont les témoins restent vivants, le documentaire historique ne pouvait pas oblitérer le filmage de témoignages. Outil d'interrogation de la nouvelle histoire, de l'histoire culturelle et de l'anthropologie historique, le témoin n'a pas pu rester à l'écart des nouvelles technologies cinématographiques et télévisuelles et, par conséquent, de s'incorporer au documentaire historique* (SÁNCHEZ-BIOSCA : 2008).

A iclusão dos testemunhos não acarretou, no entanto, uma mudança real na linguagem do documentário, que na articulação que promove entre a fala dos sobreviventes, as imagens de arquivo, a voz do narrador e as entrevistas com as autoridades no tema, acaba por reproduzir a fórmula predominante do documentário histórico realizado nos últimos trinta anos. Nesses filmes prevalece o uso ilustrativo da imagem de arquivo; as entrevistas filmadas em plano

médio em ângulo frontal; a locução impessoal em uma voz masculina; a composição de uma narrativa linear e coerente dos eventos do passado (FERNANDES: 2013; 55 – 71)

Em 2007, cinco anos depois do lançamento do terceiro filme da série, Eduardo Escorel começou finalmente a realizar o último episódio da Era Vargas. Dessa vez, a passagem do tempo não suscitou apenas uma mudança dos meios de produção ou da duração final do filme, foi a própria linguagem do documentário que se transformou em *Imagens do Estado Novo*. Inicialmente chamado de *Os Golpes do Estado Novo*, o filme foi rebatizado na ilha de edição quando Escorel assumiu que este não seria mais um documentário sobre um período histórico, mas um filme sobre as imagens produzidas neste período. Com *Imagens do Estado Novo* Eduardo Escorel entrou em um novo campo de produção e reinventou o seu cinema.

O último documentário da Era Vargas é quase inteiramente construído com imagens de arquivo[147], composto de 5 episódios de 50 minutos de duração cada, o filme foi montado ao longo de sete anos a partir de uma extensa pesquisa realizada em diferentes países. As imagens em movimento que integram os cinco episódios foram retiradas de cinejornais da época, produzidos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do governo (DIP), cinejornais estrageiros, feitos por americanos, alemães, franceses e japoneses, filmes de ficção e filmes domésticos. A estrutura narrativa conta também com o diário escrito pelo próprio Getúlio Vargas e as correspondências trocadas em seus anos de governo entre ele, seus ministros, parentes e o povo. Para este filme, Eduardo Escorel dispensou as entrevistas com especialistas no tema ou com personagens que testemunharam os episódios. A locução em *off* continua presente, mas ganhou um aspecto diferente, na voz do próprio diretor a narração não se limita a relatar os fatos, ela interroga as imagens e provoca o olhar do espectador:

> É possível fazer um documentário sobre o Estado Novo usando os mesmos filmes produzidos para fazer propaganda do Regime? A filmagem dessa comemoração do dia da Independência é um atestado da popularidade de Getúlio? Além desses registros oficiais existem poucas imagens como estas. Foram filmadas por cinegrafista amador movido apenas pelo impulso de captar a euforia que toma conta do centro do Rio de Janeiro em outubro de 1930 quando Getúlio chega ao poder pela primeira vez. Também são raros filmes de família desse período, como este, feito no bairro do Méier, zona norte do Rio. O acervo existente formado por filmagens oficiais e alguns registros amadores permite entender a disputa pelo poder no período do Estado Novo? E o diário do próprio Getúlio, qual é o seu valor como fonte histórica? (ESCOREL: 2015).

[147] As únicas exceções são os planos do diário de Vargas filmados especialmente para o documentário.

O texto acima é falado por Eduardo Escorel aos cinco minutos do primeiro episódio da série. Sob ele imagens da comemoração do dia da independência, produzidas pelo DIP, mostram Getulio Vargas em desfile de carro aberto sendo aclamado por uma multidão. Mas não é o fato ou o acontecimento mostrado que interessam Escorel, é a própria natureza da imagem que é colocada em cena, em *off* o diretor questiona a sua qualidade de prova e ressalta seu caráter oficial. *Imagens do Estado Novo* se diferencia dos episódios anteriores ao recusar o uso meramente ilustrativo da imagem e ao considerar que "*il n'est pas question de repasser la pelicule comme si l'histoire défilait sous nos yeux dans son évidence présence, mais de mettre l'histoire à la question à travers ses représentations d'alors et ce que nous pouvons y voir aujourd'hui"* (NINEY: 2009; 52).

A difícil realização do filme, refletida nos anos de passados na ilha de edição, é uma consequência do desejo de fugir da fórmula da ilustração. Ao contrário dos documentários anteriores, *Imagens do Estado Novo* foi construído a partir da pesquisa das imagens. O filme não teve roteiro até que a pesquisa estivesse finalizada e o texto em *off* foi escrito dentro da ilha da edição, processo que permitiu que Escorel se desfizesse por completo do formato do documentário histórico clássico, onde as imagens estão subjugadas ao texto e à tese do realizador. Para que o filme nascesse foi preciso, antes de tudo, assistir a mais de duzentas horas de materiais vindas de diferentes partes do mundo. Foi preciso também criar um método de trabalho que permitisse manusear todo esse universo de imagens. Em um primeiro momento Escorel trabalhou como um arquivista, identificando, datando, ordenando e classificando cada um dos planos que chegava em suas mãos. Depois, já na ilha de edição, os materiais foram agrupados em diferentes *timelines* por ano de realização, de 1937 a 1945. Foi só a partir de então que começou a surgir um filme sobre as imagens do Estado Novo.

No corte final do documentário são raros os momentos em que vemos a data ou a identificação de uma imagem, a informação torna-se completamente dispensável no momento em que Escorel recusa a ilustração e realiza uma montagem orgânica dos arquivos, como afirma o próprio diretor houve "uma preocupação bastante rigorosa em termos de as imagens se referirem exatamente àquele evento do qual se estava falando" (ESCOREL: 2009). Esse uso rigoroso do material não é apenas uma estratégia de montagem, é uma postura ética que assume o arquivo filmado como "*une archive des manières de filmer, de porter un regard sur le monde, les hommes et l'événement*" (LINDEPRG: 2013; 27). Em *Imagens do Estado Novo* Escorel entende a necessidade de interrogar esse olhar no processo de escrita da história.

Entre os três primeiros episódios da série sobre a Era Vargas e *Imagens do Estado Novo* dá-se, portanto, uma ruptura radical nos métodos de trabalho adotados por Escorel e na estética do filme. Em entrevista concedida a Eduardo Morettin e Mônica Kornis, em 2009, Escorel afirmou que a mudança de postura começou a acontecer ainda em 1993, quando assistiu pela primeira vez o filme *Le tombeau d'Alexandre* (1992), de Chris Marker.

> Acho que tive a atenção mais despertada para essa questão por um filme ao qual me refiro sempre que dou aula ou falo nesse assunto. É um filme do Chris Marker, *Le tombeau d´Alexandre,* em que logo no início há aquela famosa cena do Nicolau II, da comemoração do tricentésimo aniversário da dinastia Romanov, em que ele faz uma espécie de exegese da imagem. Embora isso até já pudesse ser visto na sua obra anterior, foi vendo esse filme, que é de 1993, que tive a atenção mais despertada para essa questão, ou seja, para a dificuldade de usar a imagem como a ilustração de um texto, como a suposta reprodução de algo que ocorreu. O documentário que está sendo feito neste momento é muito fruto dessas questões (….) (ESCOREL: 2009).

Em *Le tombeau d'Alexandre*, Marker retoma um plano já utilizado por Esther Choub em *La Chute des Romanov* e citado em diversas emissões de televisão e filmes sobre a Rússia czarista ou a Revolução de 1917 (ALBERA: 2008; 20 – 29). O plano mostra um desfile da aristocracia russa durante as comemorações do tricentenário dos Romanov em maio de 1913. Marker se debruça sobre essa imagem e em *off* questiona: "*Quel film n'a pas montré cette procession des dignitaires… Et qui l'a regardée?"*. Partindo da ideia de que a imagem foi muitas vezes vista, mas não olhada, o diretor dirige a atenção do espectador para um homem entre os aristocratas que no meio do desfile se volta para a audiênica fazendo um gesto que, para Marker, é uma ordem destinada aos populares: "*Ce geste du gros homme qui se frappe le front, que dit-il ? Que l'assistance est fêlée? Non, il leur signifie d'ôter leurs bonnet…*", e, adiante, *"Ce gros type qui ordonnait aux pauvres de saluer les riches"* (MARKER: 1992).

A abordagem interpretativa de Marker (sem o contra-campo da imagem não temos como ter certeza da finalidade do gesto do aristocrata) é, na realidade, o inverso da prática adotada por Escorel em *Imagens do Estado Novo*. Como afirma François Albera, para Marker trata-se menos *"de déchiffrer l'image proposée que de l'engager dans un propos où elle sert à un autre titre, deviant allégorique en quelque sorte"* (ALBERA: 2008; 20 – 29). Em Escorel, a recusa da interpretação e do enquadramento da imagem em um discurso pré-concebido dá lugar a noção de que o registro audiovisual é sempre precário e incompleto. Característica que fica evidenciada no *off* transcrito a seguir, ouvido aos nove minutos da primeira parte, sobre o registro de uma comemoração da família Vargas:

> Da mesma maneira que o diário não menciona tudo o que acontece, imagens filmadas omitem mais do que mostram. Vendo este fragmento, feito no Rio Grande do Sul no aniversário de 90 anos do pai de Getúlio, não é possível saber o que aconteceu antes e depois da filmagem. No dário, Getúlio escreve: "é rara a visita não acompanhada de pedido de emprego para si ou para outrém. As notícias do Rio informam sobre a continuação e agravamento das conspirações subversivas". Nesta anotação estão duas marcas da Era Vargas ausentes das imagens da comemoração familiar: pedidos dirigidos ao presidente e notícias sobre conspirações políticas (ESCOREL: 2015).

A utilização rigorosa dos cinejornais, filmes de ficção e fotografias oficiais não se aplica aos materiais domésticos incorporados no filme. Enquanto a maior parte das imagens mostradas corresponde de fato aos eventos narrados, os filmes vindos do universo privado são usados com maior liberdade, não coincidem ao tempo ou ao lugar da trama histórica montada por Escorel. Segundo o diretor, a livre utilização desse material decorreu, por um lado, da dificuldade de datá-los e identificá-los (2009). Como vimos no capítulo anterior, os filmes domésticos entram nos acervos públicos sem conter quase nenhuma informação sobre o seu contexto de produção, quando chegam nas mãos dos cineastas eles são, na maior parte dos casos, apenas belas imagens de um passado indeterminado. É importante destacar que no princípio do projeto, Escorel tinha o desejo de realizar o filme utilizando apenas imagens domésticas e cartas, mas assim que começou a trabalhar nessa direção percebeu que seria inviável levar a proposta adiante:

> Eu queria na verdade fazer o documentário sobre o Estado Novo usando apenas imagens de família e cartas. Esse era o meu projeto. Comecei a trabalhar nessa direção, mas rapidamente constatei que seria muito difícil, em parte porque o acervo de imagens de família no Brasil é pequeno, restrito, e em parte porque o conjunto de cartas que conseguimos ler e selecionar não dava conta do assunto. Quando vi e li o material, achei que não daria, tanto que nas primeiras versões ele não foi incorporado, até porque a datação desse material é muito difícil (ESCOREL: 2009).

A incorporação dos filmes domésticos aconteceu ao longo do processo de trabalho e para que eles ingressassem na obra foi preciso que Escorel flexibilizasse a montagem. A maior parte das imagens familiares utilizadas no documentário foram filmadas no período anterior ao Estado Novo. Esse é o caso dos filmes realizados pelo cinegrafista Alberto de Sampaio, falecido em 1931, e pelos Alves de Lima, que como sabemos agora registraram a vida doméstica entre 1929 e 1936. Durante a montagem do filme, Escorel não possuía nenhuma

informação sobre esses filmes, mas a partir de vestígios nas imagens pôde deduzir que elas não correspondiam ao tempo diegético do documentário.

Trechos dos filmes rodados pela família Alves de Lima foram incorporados em diferentes momentos do documentário. A primeira aparição do material acontece aos trinta e oito minutos do primeiro episódio da série. Estamos em 1937 no fim do Governo Constitucional (1934 – 1937) do então presidente Getulio Vargas. Novas eleições estão marcadas para janeiro de 1938 e iniciam-se os preparativos para a disputa presidencial. De um lado, Armando Sales de Oliveira, da União Democrática Brasileria (UDB), oposição a Vargas, tem como base do seu programa de governo a luta pela democracia, o voto secreto, a pluralidade partidária, a defesa das liberdades públicas e a realização das eleições marcadas para janeiro. De outro, o paraibano José Américo de Almeida, apoiado pela maioria dos governadores e por membros do governo federal, não conta com o apoio oficial de Getulio Vargas, que articula nos batidores o cancelamento da eleição presidencial.

Imagens do Estado Novo apresenta esse cenário político explorando as diferenças entre os dois candidatos e a indiferença de Vargas. A sequência abre com imagens de um grande comício realizado por Armando Sales no estádio do América, no Rio de Janeiro. São resgistros bem preservados que mostram uma grande mobilização em torno da candidatura. O filme segue recuperando as poucas fotografias existentes da campanha de José Américo, e atrela a falta de imagens a pouca expressidade de sua campanha. Após as fotos de José Américo, Escorel apresenta um cinejornal no qual vemos Getúlio Vargas em visita ao Jockey Club para assistir o Grande Prêmio Brasil. Sobre as imagens do cinejornal o *off* comenta: "Na véspera, José Américo anunciara quais seriam as prioridades do seu governo: moralização das finanças públicas, prioridade dos transporte e habitação popular, fragmentação da propriedade rural, independência dos poderes com garantia dos direitos políticos e individuais". Depois do *off* uma música em tom grave conduz o espectador da corrida de cavalos para os planos amarelados do céu carregado de nuvens e de uma paisagem campestre. E mais uma vez em *off*:

> No mesmo dia do comício de José Américo uma circular do Ministro da Guerra adverte as regiões militares que a campanha presidencial poderia ser tornar violenta "por que não estamos acostumados a embates políticos de tão vastas proporções. É então que as Forças Armadas exercem sua mais elevada e legítima missão como guardiãs da ordem interna" (ESCOREL: 2015).

Os cinco planos da paisagem que encerram essa sequência foram retirados das filmagens realizadas na fazenda Guatapará, analisadas no primeiro capítulo quando taratamos da relação entre cinema doméstico e o gênero da cavação. Filmados a quilômetros de distância do cenário político abordado por Escorel eles não possuem nenhuma relação com Armando Sales, José Américo ou Getúlio Vargas. No material original, os planos contemplativos da paisagem aparecem entre uma sequência filmada na sede de Guatapará, que revela a casa da fazenda e seus equipamentos, e um registro de uma pesca realizada nos arredores da fazenda, onde vemos os Alves de Lima interagindo com a câmera e exibindo os peixes capturados para o cinegrafista. Os planos da paisagem, no entanto, não carregam nenhuma informação sobre o local em que foram realizados ou os personagens envolvidos na tomada.

Em *Imagens do Estado Novo*, os planos foram incorporados na ordem original em que foram filmados, Escorel respeitou também a duração do material bruto incluindo as "sujeiras" como véus e tremidas de início e final de plano. Essa é uma característica presente em todo o filme, "não dá para dizer sempre, absolutamente, mas sempre que possível os materiais de família estão ali em estado bruto, não estão montados, reordenados, selecionados" (ESCOREL: 2009). A opção por preservar as características do material original, vem, segundo Escorel, da experiência adquirida em *Santiago* (2007), filme dirigido por João Moreira Salles e montado por Escorel. *Santiago* retoma filmagens produzidas por Salles em 1992, quando o diretor se propôs a realizar um documentário sobre o mordomo que serviu sua família durante trinta anos. Mais de uma década depois, Salles recuperou essas imagens, que nunca haviam sido montadas, para realizar um filme reflexivo sobre o processo da filmagem e sua relação com o mordomo. Incorporando elementos que habitualmente são eliminados dos filmes, como a claquete, os comentários do diretor antes do comando da ação e os *retakes,* Salles faz uma autocrítica de sua postura no momento da filmagem evidenciando "a direção das falas, textos e gestos e o excesso de zelo estético na composição dos quadros e no trabalho da fotografia" (MIGLIORIN: 2007)[148].

No último documentário da Era Vargas, Escorel repete a estratégia aplicada em *Santiago* não apenas nas imagens domésticas, mas também nos cinejornais aos quais teve acesso ao material bruto. No entanto, esse véus, brancos, claquetes e *retakes* criam um efeito distinto daquele gerado em *Santiago*. Não se trata aqui de realizar uma crítica do momento da filmagem, mas de tentar captar, no caso dos cinejornais, instantes de descontração que fogem

[148] In: http://www.revistacinetica.com.br/santiagocezar.htm , consultado em junho de 2015

ao rígido controle dos registros oficiais. No caso dos filmes domésticos a opção por não reeditar os materias é o que permite trazer para dentro da montagem e do tempo presente vestígios do contexto de sua realização, ao conservar os planos tremidos, as inúmeras tentivas, erros e acertos do cinegrafista amador, Escorel preserva dentro do seu filme o gesto que originou as imagens.

O respeito à duração, à ordem dos planos e à materialidade das imagens (o diretor não faz nenhuma interferência física sobre o material, como reenquadramentos ou colorizações), não se aplica, no caso dos filmes domésticos, ao seu sentido original. Enquanto no material bruto os planos da paisagem aparecem apenas como planos de contemplação da natureza, imagens quase abstratas que servem de transição entre duas sequências de caráter descritivo (tomadas que mostram a sede da fazenda e seus equipamentos de lazer) e performático (personagens que interagem diretamente com a câmera), no documentário de Escorel os planos são dotados de carga dramática e absorvem as tensões políticas narradas pelo *off*. O céu carregado de nuvens antecipa o desfecho da campanha eleitoral anulada pelo golpe de Getúlio Vargas em 1937. A bucólica paisagem de Guatapará se transforma, pela montagem de Escorel, em presságio dos tempos sombrios que estão por vir e que José Américo e Armando Sales ainda desconhecem[149].

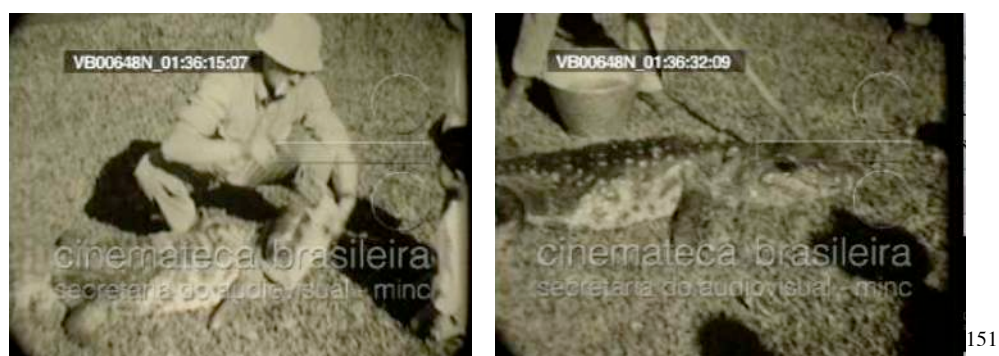
[150]

Imagens produzidas pela família Alves de Lima serão retomadas por Escorel em outros momentos do filme, além da paisagem campestre, o diretor incorpora outras duas sequências nos episódios dois e três do documentário. No segundo episódio, o material dos Alves de

[149] Em novembro de 1937, Vargas, apoiado por Eurico Gaspar Dutra, ministro da Guerra, e Góes Monteiro, chefe do Estado-Maior do Exército, fechou o Congresso Nacional e cancelou as eleições instituindo a ditadura do Estado Novo. Armando Sales passou cerca de um ano em prisão domiciliar e, em 1938, partiu para o exílio, voltando ao Brasil apenas em 1945. Américo não foi perseguido mas afastou-se de Vargas, retomando as atividades políticas no final de 1944. (Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FG).

[150] Fotogramas retirados do material da família Alves de Lima, incorporados em *Imagens do Estado Novo*.

Lima reaparece no ano de 1938, aos dezesseis minutos, quando Vargas inicia a campanha de nacionalização com o objetivo de diminuir a influência das comunidades de imigrantes estrangeiros no Brasil. Escorel apresenta um cinejornal alemão encontrado no *Bundesarchive*, em Berlim, filmado pela produtora nazista Ufa nos anos 1930 no Brasil. Enquanto o cinejornal retrata a cotidiano de uma colônia alemã em Blumenau, no sul do país, o *off* na voz do diretor relata a campanha de nacionalização que levou a proibição de manifestações culturais e aulas ministradas em língua estrangeira. Sobre o cinejornal Escorel afirma: "A idolotria no Brasil é canalizada para uma única bandeira, um único hino, um único líder". Das imagens de um Brasil nazificado, o espectador é transportado para uma cena pitoresca onde assiste um homem lavando um jacaré já morto. A cena é acompanhada pela marchinha "Glória ao Brasil", feita por encomenda a música fala do patriotismo Getúlio Vargas, exaltado como o grande herói nacional "que veio mostrar ser o Brasil dos brasileiros".

[151]

No terceiro episódio, as imagens destacadas do material da família Alves de Lima aparecem aos vinte e sete minutos, no ano de 1940. A França acaba de ser ocupada pela Alemanha nazista e, no Brasil, Getúlio Vargas realiza um pronunciamento de caráter ambíguo[152] que é recebido com entusiando em Berlim e consternação pelos Estados Unidos e Inglaterra, países aliados na luta contra o nazismo. Diante das reações desencadeadas pelo pronunciamento, Vargas reafirma a posição de "estrita neutralidade" do Brasil em discurso proferido no Dia do Marítimo. O filme apresenta o discurso de Vargas, filmado pelo DIP, e em *off* acrescenta o comentário: "Getúlio anota no diário o que fez depois desse discurso:

[151] Frames retirados do material da família Alves de Lima, incorporados em *Imagens do Estado Novo*.
[152] Pronunciamento de Vargas: "Os povos vigorosos, aptos a vida, necessitam seguir o rumo das suas aspirações ao invés de se deterem na contemplação do que se desmorona e tomba em ruína. Marchamos para um futuro diverso de quanto conhecíamos em matéria de organização econômica, social ou política. E sentimos que os velhos sistemas e fórmulas antiquadas estão em declínio. Assistimos a exacerbação dos nacionalismos, as nações fortes impondo-se pela convicção da própria superioridade" (Apud Escorel: 2015).

Mudei a indumentária e segui com o Bolças para a fazenda Santo Antônio, do Argemiro Machado. À noite, uma fogueira de São Pedro com as músicas e cantigas sertanejas, no outro dia, jogo de golfe" (ESCOREL: 2015). Em meio ao *off,* Escorel corta do rosto de Vargas discursando para um plano médio de dois homens sem camisa, um branco e outro negro, fitando a objetiva. Em seguida, os dois homens se lançam em uma inusitada luta de boxe no jardim. A luta é acompanhada por uma música melancólica em flauta e violão.

[153]

Ambas as imagens, o banho do jacaré e a luta de boxe, foram retiradas dos rolos de película da família Alves de Lima. Pelo seu caráter inusitado, elas são também as sequências mais fortes do material bruto. Nos rolos originais os planos do jacaré aparecem em meio aos registros feitos na fazenda Guatapará e surgem logo após um close no rosto de uma criança, que sabemos ser Nelita, a doadora das imagens para a Cinemateca Brasileira, com apenas três anos de idade. Já a luta de boxe, filmada originalmente em câmera lenta, encontra-se em meio a uma série de imagens do convívio familiar na casa dos Alves de Lima na capital paulista. A sequência é protagonizada por Antoninho Alves de Lima, pai de Nelita e suposto cinegrafista da família, que divide a cena com o seu adversário boxeador.

Quando visionamos o material com Jorge Alves de Lima, primo de Nelita, as duas sequências trouxeram a tona uma série de narrativas familiares. Ao ver o jacaré, Jorge lembrou das expedições de caça organizadas pela família, do mesmo modo "como faziam na corte da Inglaterra". A imagem do cadáver do animal sendo escovado transportou Jorge para o universo "sofisticado" da antiga fazenda, marcado pela caça, mas também pelos coquetéis servido no pôr do sol e pela lista dos ilustres visitantes que passaram por lá. Da luta de boxe, Jorge lembrava-se bem. Identificou o tio Antoninho e o seu adversário, um lutador

[153] Frames retirados do material da família Alves de Lima, incorporados em *Imagens do Estado Novo*.

profissional que chamava se Harry e falava com sotaque espanhol, nas palavras de Jorge, "um negro muito sofisticado que tio Antoninho pagava para bater"[154].

As lembranças despertadas em Jorge não ecoam no documentário de Escorel, em *Imagens do Estado Novo* não há nenhum elemento capaz de levar o espectador a contextualizar essas imagens. Sem possuir nenhuma informação sobre as sequências, o diretor preferiu não se arriscar no que considera ser o perigoso território da intepretação. Na entrevista concedida a Morettin e Kornis, Escorel afirmou: "Há outro perigo no uso das imagens de família que é a tendência instintiva e inata que temos de interpretá-las. Quer dizer, se você vê um patrão e um empregado lutando boxe, você toma aquilo como metáfora de alguma coisa" (ESCOREL: 2009). A leitura que Escorel faz da luta de boxe durante a entrevista é exatamente o tipo de procedimento que o diretor evita fazer dentro do filme. Ao ver a imagem de um homem branco e outro negro lutando no jardim de uma mansão nos anos 1930, Escorel supôs se tratar de uma relação de patrão e empregado. Sendo assim, a imagem poderia ser facilmente usada como metáfora da luta de classes ou de tensões raciais tratadas no filme. No entanto, na montagem, Escorel prefere se afastar dessa abordagem mais imediata e superficial se recusando a aprisionar as imagens em um sentido único.

Apesar de serem apresentadas em momentos distintos do documentário, as duas cenas da família, o jacaré e a luta de boxe, assumem a mesma função dentro do filme. Nos dois casos elas são utilizadas como desfecho para sequências que abordam a ambígua relação do governo varguista com a Alemanha nazista. Colocadas logo em seguida aos cinejornais da Ufa e do DIP, as inusitadas imagens da família Alves de Lima abrem espaço para que o espectador se inclua na narrativa do documentário e tire suas próprias conclusões. Em nenhum dos casos é possível fazer uma interpretação literal das imagens ou estabelecer uma relação direta entre o que é falado e o que é mostrado. Os filmes domésticos da família Alves de Lima são utilizados como desvios irônicos, pausas dramáticas, eles criam rupturas na rigida linguagem do documentário abrindo a narrativa histórica montada por Escorel para a fabulação do espectador. Em *Imagens do Estado Novo*, Harry não é o lutador basileiro que falava com sotaque espanhol, mas tampouco se transforma no empregado que desafia o patrão em uma luta de boxe. Dentro do filme, Harry, Antoninho e as próprias imagens dos Alves de Lima perdem sua identidade para se constituir como lugar de indeterminação, como "memória afetiva e mágica do cinema" (BLUMLINGER).

---

[154] Jorge Alves de Lima em entrevista concedida a Thais Blank, 2014.

Destino semelhante é dado a dois trechos retirados dos filmes do fotógrafo amador Alberto de Sampaio. A incorporação desses materiais é feita aos 42 minutos do primeiro episódio e aos 26 minutos do segundo. Assim como no caso das imagens da família Alves de Lima, as duas sequências possuem caráter performático e capturam uma ação voltada para a câmera. Na primeira, um grupo de meninas faz ginática no jardim. Na segunda, um senhor de chapéu e terno brinca com um mico. As duas cenas são filmadas em ângulo frontal, a câmera está estável e mantém o enquadramento em plano médio ou geral. No filme de Escorel, mais uma vez as imagens domésticas não possuem ligação com o que está sendo narrado. A cena da ginástica é usada para acompanhar uma marchinha que fala da campanha presidencial de 1937 e a brincadeira com o mico é inserida em meio a sequência que aborda o frustrado ataque integralista ao Palácio Guanabara, em 1938, e o fortalecimento da imagem de Vargas a partir desse acontecimento. Como no caso das imagens analisadas anteriormente, os filmes da família assumem um tom irônico e oxigenam a narrativa.

No entanto, esses não são os únicos trechos retirados do material de Alberto de Sampaio. Escorel incorporou pequenos fragmentos desses filmes em diversos momentos do documentário. Sampaio, como vimos no primeiro capítulo, era fotógrafo amador com longa experiência. Suas imagens não mostram apenas as brincadeiras familiares, como a ginástica das meninas no jardim da casa familiar em Petrópolis. Com a câmera na mão, Alberto registrou a cidade do Rio de Janeiro procurando explorar diferentes ângulos e enquadramentos. Na já citada tese *A cultura amadora na virada do século XIX: a fotografia de Alberto de Sampaio*, que aborda a produção fotográfica de Sampaio, Adriana Martins afrima que apesar da cidade e do urbano não serem temas valorizados pela cultura fotográfica predominante nos clubes amadores, Sampaio produziu três séries de 195 fotografias entre 1905 e 1914 que possuem a cidade como personagem. Para analisar as séries Adriana Martins dividiu a produção em três eixos temáticos explorados pelo fotógrafo: "a cidade "entre artifício e natureza", que abrange desde o predomínio da natureza até a valorização de aspectos urbanos"; "vida urbana", que engloba eventos públicos e "família na cidade", que analisa imagens familiares em espaços públicos (MARTINS: 2010; 214).

Nos filmes de Sampaio prevalece um dos eixos identificados nas fotografias. No ambiente urbano o fotógrafo não se empenha em filmar a família ou registrar acontecimentos públicos[155]. O olhar de Sampaio se dirige para a paisagem urbana enquadrando a cidade como

[155] Como vimos no capítulo 1, Alberto de Sampaio registrou a passagem do Zeppelin pelo Rio de Janeiro, fora esse acontecimento, encontramos dois planos curtos de um desfile militar que mal conseguimos identificar.

um artefato "com seus elementos constituintes como ruas, casas, postes e equipamentos, mas estando em um contexto, por assim dizer, "natural"" (MARTINS: 2013; 216). Predominam nesses filmes planos da orla do Flamengo e da Baia da Guanabara, onde a natureza exuberante do Rio de Janeiro parece conviver em harmonia com a maquinaria moderna. As montanhas do Pão de Açúcar e as águas da Baia dividem a atenção do cinegrafista com a movimentação dos hidroaviões, dos grandes navios e dos automóveis. Sampaio parece especialmente interessado em experimentar as novas possibilidades abertas pela imagem cinematográfica e se dedica a capturar, sobretudo, o movimento. Com a câmera em mãos realiza diversos *travellings* de dentro do carro absorvendo o fluxo da cidade em sua forma de filmar.

Os filmes produzidos por Sampaio no Rio de Janeiro foram incorporados por Escorel em diferentes episódios do documentário, mas ao cotrário das imagens analisadas anteriormente, eles foram destacados de suas sequências originais criando por vezes falsos *raccords*. Esse é o caso do trecho incoporado no início do segundo episódio, que inicia em novembro de 1937. Getúlio Vargas acaba de instaurar o Estado Novo e anuncia pelo rádio a entrada em vigor da nova constituição. O filme recupera o aúdio e a fotografia original do pronunciamento de Vargas para depois adicionar o comentário em *off:*

> Nada indica que a rotina diária do presidente, agora ditador, tenha sido alterada. Depois de ler o manifesto a nação Getulio recebe cumprimentos e segundo escreveu em seu diário retira-se com a família indo jantar na embaixada da Argentina. O embaixador seguia para Buenos Aires e havia lhe prometido antes comparecer a esse jantar de caráter íntimo (ESCOREL: 2015).

A narração é acompanhada pelas imagens de Alberto de Sampaio. Primeiro um plano de um homem de costas andando pela calçada. No plano seguinte a mesma situação, só que agora o homem está acompanhado de duas mulheres. Em seguida uma imagem curta de uma rua arborizada, imediatamente depois uma panorâmica em um jardim acompanha a saída de um carro. Dos muros da casa, Escorel corta para os *travellings* da orla do Flamengo de dentro do automóvel. O *raccord* é construído entre a saída do carro e o *travelling,* causando a impressão de continuidade. No material original esses planos não possuem nenhuma relação, o carro no jardim não foi filmado no Rio de Janeiro, mas na casa de Petrópolis. O *raccord* contribui para a sensação de que imagem e áudio coincidem, pois ele acontece no exato

---

Os planos são extremamente rápidos e filmados de longe.

momento em que o *off* afirma: “segundo escreveu em seu diário retira-se com a família indo jantar na embaixada da Argentina”. Nessa seuquencia Escorel realiza uma montagem ilusionista, forjando a sensação de continuidade o diretor faz com que o carro da família Sampaio e o *travavelling* do cinegrafista acabem por reencenar a saída de Getúlio Vargas.

Esse é um dos poucos momentos em que o cineasta se deixa levar pela armadilha da ilustração, mas não é o único. Em um filme com duzentos e cinquenta minutos de duração, constituído apenas de imagens de arquivo, que se propõe a recontar a história do Brasil de forma crítica mas também compreensível para aqueles que não viveram os eventos, ultrapassar o uso ilustrativo da imagem é certamente um desafio. Os planos filmados por Alberto de Sampaio no Rio de Janeiro por não retratarem situações peculiares, personagens pitorescos ou performances familiares, acabam por favorecer esse tipo de uso e proporcionar o vínculo entre palavra e imagem. No entanto, na maior do filme Escorel consegue se desvencilhar desse tipo de recurso evitando apriosionar as imagens domésticas em um contexto ao qual elas não pertencem.

Trançando o percurso migratório dos filmes domésticos vimos que quando eles saem dos seios das famílias para comporem os acervos das cinematecas deixam para trás o seu contexto de produção. No caso a família Alves de Lima, tudo o que o arquivo possuía era o nome da doadora. No caso de Alberto de Sampaio a única informação era o nome do cinegrafista. Em *Imagens do Estado Novo* a ausência das condições de produção acabou por determinar o destino dessas imagens dentro do documentário. Escorel pediu ao arquivos filmes domésticos do período do Estado Novo mas recebeu registros realizados em décadas anteriores, a difícil identificação desse material fez com que o diretor desistisse do projeto de realizar o documentário apenas com imagens amadoras. Para incorporar essas imagens no novo projeto, Escorel precisou flexibilizar a montagem e romper com o padrão seguido no restante do filme onde as imagens correspondem de fato ao evento narrado e são interrogadas em seu processo de fabricação .

Com exceção de um registro amador utilizado na abertura do primeiro episódio, onde vemos a euforia desencadeada pela Revolução de 1930 no centro do Rio de Janeiro, enaltecido pelo *off*, citado anteriormente, como imagem produzida em contraposição aos registros oficiais da Era Vargas, todos os outros materiais produzidos por cinegrafistas não profissionais não são identificados pelo narrador como filmagens de uma determinada situação. Ao contrário do que deixa transparecer os primeiros dez minutos do documentário,

os filmes domésticos não foram explorados pelo diretor como a contra-prova das filmagens oficias ou como o registro não ideologizado e autêntico da vida sob o regime varguista. Assumindo sua ignorância a respeito das imagens como parte constitutiva do trabalho de montagem, Escorel renunciou a explorar as especificidades desse material para não correr o risco de aprisioná-lo em um uso excessivamente interpretativo ou meramente ilustrativo.

Em meio a enxurrada de filmes oficiais, de discursos presidenciais, de paradas militares, de cerimoniais, de situações planejadas e controladas, as imagens amadoras assumem a missão de arejar a narrativa e liberar o olhar e a imaginação do espectador. Em alguns momentos os filmes domésticos conferem ao documentário uma aura de mistério, são os avisos de incêndio, o prenúncio das mudanças políticas, os vestígios de uma história ainda porvir. Eles falam daquilo que nós sabemos mas que o filme ainda desconhece. Em outros, eles são usados como desvios irônicos ou pausas dramáticas que provocam rupturas na montagem deixando entrever que por trás da história contada há outra a ser descoberta. Em todos esses casos, os registros familiares são incorporados como imagens atemporais e desterritorializadas. O gesto de primordial de Escorel é o de recolocar as imagens privadas na história explorando-as em sua fragilidade, em sua indeterminação. Entendendo que esses são registros destituídos de vínculos, a montagem recusa o movimento de reterritorialização, de adaptação a um novo contexto simbólico. Em *Imagens do Estado Novo,* Eduardo Escorel oferece ao espectador a chance de remontar ele mesmo os filmes domésticos, "imaginativamente, seguindo percursos múltiplos, que o diretor propõe para além de suas próprias soluções" (DIDI-HUBERMAN: 2010; 68 – 91).

3.3) Uma cidade

As películas rodadas pelo baiano José Simões nas décadas de 1920 e 1930 foram retomadas por sua neta e incorporadas no filme *Uma cidade* (2000). Mônica Simões descobriu as imagens em movimento do avô ainda no final dos anos 1980 em meio às recordações familiares. Passada mais de uma década a diretora converteu o entusiasmo com as imagens em um filme realizado com registros domésticos produzidos na Bahia entre 1920 e 1970. *Uma cidade* é o primeiro filme da artista realizado apenas com imagens pré-concebidas, mas inaugura um caminho que ela irá explorar nos anos seguintes.

Mônica Simões é fotógrafa, *videomaker* e artista plástica. Seu primeiro trabalho audiovisual foi o documentário *Eu sou neguinha?*, realizado no centenário da abolição da escravatura o filme propõe uma reflexão sobre a escravidão través da fala de mulheres negras baianas. Em 1996, Mônica Simões foi contemplada com uma bolsa de estudos na Alemanha, na *Kunsthochschule für Medien* de Colônia, onde dirigiu *Sonntag,* seu primeiro "vídeo experimental", definido pela autora como "um exercício de câmera e um exercício de solidão" (SIMÕES: 2012). No ano seguinte, a artista apresentou a instalação *Lambe-Lambe,* que mistura diferentes linguagens, vídeo, fotografia e artes plásticas. Para Simões, *Lambe-Lambe* explora os temas que irão guiar toda a sua obra, "gente e cidade". Paralelamente à atividade artística Mônica Simões atuou no setor de história do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia – IPAC e no o núcleo de História Oral da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB.

Recompor a trajetória da artista até a realização de *Uma cidade* nos ajuda a compreender os diferentes campos de produção com os quais a obra dialoga. Fazendo uso de uma linguagem mais próxima ao cinema de vanguarda e experimental, Mônica Simões não abre mão de construir uma narrativa de caráter histórico e documental. *Uma cidade* foi realizado no ano seguinte ao lançamento do filme *Nós que aqui estamos por vós esperamos,* de Marcelo Masagão, premiado como melhor documentário no festival *É tudo verdade* de 1999. O filme de Magão trouxe um novo fôlego ao cinema de arquivo do Brasil. Rompendo com a fórmula do documentarismo histórico majoritariamente praticada no país, Masagão compôs um "mosaico de memória do século XX" (SEVCHENKO: 1999) contruindo uma narrativa fragmentada e sensorial baseada na justaposição de imagens vindas dos mais diferentes contextos, na utilização de uma banda sonora sem voz em *off* e no comentário adicionado através de legendas. Para Mônica Simões, seu filme segue pelos caminhos abertos por Masagão ao propor uma uma reflexão histórica ao mesmo tempo em que incorpora as práticas do cinema não narrativo e experimental[156]. *Uma cidade*, assim como o filme de Masagão, não faz uso da voz em *off* ou de entrevistas. As imagens são acompanhadas no filme por uma trilha sonora composta majoritariamente de áudios compilados de programas de rádio, emissões de televisão e músicas de época.

No entanto, essa é a única aproximação possível entre as duas obras. Em Masagão, a ausência da voz em *off* não se traduz em uma supressão do comentário, adicionado através de

[156] Em entrevista concedida a Thais Blank em 2014.

cartelas e legendas inseridas sobre as imagens. Mesmo sem a narração, o diretor conduz o olhar do espectador e indica caminhos para a reflexão. Outra grande diferença é o ritmo e a plasticidade da montagem, enquanto *Nós que aqui estamos por vós esperamos* adota um movimento pulsante e frenético, sobrepondo imagens e criando novas formas fílmicas, Mônica Simões explora a duração e a temporalidade de cada plano respeitando também o seu formato e enquadramento originais, a realizadora tampouco utiliza efeitos como a coloração, aceleração, repetição ou câmera lenta.

A estratégia do filme é incorporar os materiais originais com o mínimo de interveção possível. Nesse sentido a obra de Simões se aproxima da produção que o teórico norte-americano Willian Wees denominou de *perfec films*. Wees é um dos precursores no estudo das práticas cinematográficas baseadas na incorporação do material alheio. Em 1993, publicou o livro *Recycled Images – the art and politics of found footage films,* onde propôs uma categorização dos filmes de arquivo realizados no âmbito do cinema documental e de vanguarda. Os *perfect films* são, segundo o autor, aqueles produzidos com materiais "encontrados na rua, em latas de lixo, em sótãos de casa familiares em depósitos ou almoxarifados institucionais, em mercados de antiguidades. Esses filmes não são reeditados e raramente ganham nova trilha sonora ou narração" (MENEZES: 2013; 58). Wees relaciona os *perfect films* com a noção de *ready-made*, de Marcel Duchamp, estratégia que consiste em deslocar produtos realizados com uma determinada finalidade para um novo contexto espacial e simbólico. Os *perfects films* se aproximariam do *ready-made* ao "dispor as imagens/peças encontradas, preservando seus aspectos originais, mantendo "em bruto" suas origens na nova disposição/montagem" (MENEZES: 2013; 58).

Mônica Simões se aproxima ao gesto de realização dos *perfect films* ao partir de um material encontrado na casa da família e ao rejeitar a manipulação das características originais das imagens, respeitando o que chama de "respiração de cada cineasta". No entanto, a diretora se afasta dessa prática ao não limitar o filme aos "objetos encontrados". Mais do que encontrar, Mônica Simões procurou o que precisava para construir uma narrativa elaborada antes do seu encontro com as imagens, seu objetivo inicial era contar a história de Salvador através das películas. Além de vasculhar os baús da família, a diretora realizou uma extensa pesquisa em acervos de diferentes arquivos e cinematecas atrás de imagens soteropolitanas produzidas por cinegrafistas não profissionais ou por cineastas que filmaram em momentos de lazer. Em sua pesquisa, recolheu mais de vinte horas de material produzidos em 16 mm, 8 mm e Super-8 entre os anos 1920 e 1970 por cinegrafistas baianos de diferentes estilos e origens.

Todo esse material foi telecinado na Cinemateca Brasileira e reduzido em uma edição de 52 minutos.

Apesar de não ter escrito um roteiro e ter concebido o filme a partir das imagens na ilha de edição, Mônica Simões trabalhou com recortes temporais e espaciais bem definidos que orientaram a sua pesquisa. A artista limitou-se a buscar filmes domésticos produzidos entre os anos 1920 e 1970 por habitantes de Salvador. O recorte temporal é justificado pelo desejo de trabalhar apenas com materiais produzidos originalmente em película. Como vimos anteriormente, os anos 1920 correpondem ao início da prática doméstica de filmagem e os anos 1970 ao lançamento do vídeo. O recorte espacial traduz o próprio tema de interesse do filme, *Uma cidade* não visa apenas provocar experiências sensoriais no espectador explorando a materialidade de imagens de um outro tempo, a recusa em utilizar dispositivos mais tradicionais aos filmes de arquivos, como *off,* cartelas, identificações de datas e lugares, não significa que a diretora não tivesse a intenção de produzir um documentário de caráter histórico e memorial.

No projeto elaborado com o objetivo de captar recursos financeiros (o filme foi patrocindo pela Petrobrás e pelo Governo da Bahia), Simões afirmou que a proposta consistia em "realizar um filme sobre Salvador (...), onde o foco não é a história oficial e sim, a história que surge através do cotidiano, através de uma câmera despretensiosa. O foco é o olhar espontâneo, sem preocupações estéticas, sem compromisso político". Para a cineasta, os filmes domésticos permitiriam "revelar Salvador através de ângulos bem particulares e singulares", por meio desses materiais o espectador perceberia a "passagem do tempo por um gesto mais solene, pelo detalhe de um chapéu, pelas alterações da paisagem urbana, ao som de um velho comercial". Para a diretora, *Uma cidade* contribuiria também para o "resgate da memória cinematográfica brasileira" [157.].

O projeto apresentado por Mônica Simões reverbera o discurso de patrimonialização do cinema amador. Como vimos no capítulo anterior, a partir dos anos 1980 uma série de instituições passaram a defender essas imagens como bens culturais relevantes para o estudo da história, da memória e da identidade de uma região. A abordagem que Simões propõe dos filmes domésticos é atravessada por essas mesmas questões, a diretora trata os materiais que incorpora como documentos testemunhais da cultura capazes de revelar um novo ponto de vista sobre a cidade. Mônica Simões conduz o enunciado dos arquivos para dentro da

---

[157] Através da cineasta tivemos acesso ao projeto de captação de recursos para o filme.

linguagem cinematográfica, enunciado que se manifesta na reverência com que trata os materiais incorporados, no respeito à sua forma e condições originais, na intervenção delicada e sutil.

O esforço de não intervir nos materias não se traduz na renuncia ao gesto de montagem. Mônica Simões sabe que as imagens com as quais trabalha foram produzidas a partir de um determinado ponto de vista e que esse fato não pode ser ignorado pelo filme. Os filmes domésticos recolhidos pela diretora possuem as mesmas características dos materias analisados no primeiro capítulo da tese: foram produzidos pela e para as elites econômicas e sociais e retratam majoritariamente situações vividas entre os muros das casas. Como recolocar essas imagens na história sem adicionar o extra-campo? Como fazer com que os filmes domésticos falem de Salvador sem apresentar o mundo que eles deixam de fora?

Ao abrir mão do comentário Mônica Simões correu o risco deixar os seus filmes domésticos presos à casa do avô e contruir uma obra sem conflitos onde o passado aparece apenas como um amontodoado de momentos felizes. *Uma cidade*, ao contrário do que o projeto do documentário previa, não é um filme sobre a história de Salvador. É um filme sobre uma forma de viver a Bahia, de filmar a cidade, sobre um jeito de olhar e de produzir memórias. Um filme sobre a passagem do tempo e suas marcas. A cidade, sua história e seus habitantes, espreitam nos cantos do quadro, irrompem na precisão de um corte, ressurgem na repetição de um gesto, sublinhando a sua ausência. Entre as comemorações familiares, as brincadeiras infantis e os passeios na praia, Mônica Simões sugere, mas não revela, deixando que o espectador construa a sua própria imagem-mental da cidade com as tensões e os abismos de seu tempo histórico. O olhar atento às singularidades das imagens e os vínculos criados pela montagem liberam o cinema de Mônica Simões do comentário e conduzem os filmes caseiros para o espaço público, não como belas imagens que celebram um paraíso perdido, mas como memória crítica que reivindica o enjamento do espectador.

O filme começa com um plano filmado do mar, dentro de um barco a câmera se aproxima do continente revelando aos poucos a cidade. O cinegrafista filma primeiro a movimentação do porto, um grupo de atletas praticando remo, dois mecânicos trabalhando na manutenção de um hidroavião. Depois, já fora do barco, imagens da beira-mar, passantes, trabalhadores, um grupo de crianças negras que se atira na água. A câmera continua sua excursão e adentra Salvador, bondes, carroças, automóveis, a agitação da cidade moderna toma conta do quadro, para fechar a sequência, uma panorâmica de um palacete no centro da

cidade. O material que abre o filme de Mônica Simões é um dos únicos registros incoporados pela diretora que não foram produzidos por cinegrafistas domésticos. Os planos da agitada Salvador dos anos 1920 foram realizados pela Lux Films, empresa produtora que funcionava nos moldes da cavação reaizando cinejornais e filmes por encomenda. Em 1927, a Lux Films registrou a passagem do aviador português José Manuel Sarmento de Beires[158], que a bordo do hidroavião Argos realizou a primeira travessia aérea noturna do Atlântico Sul. Mais a frente Mônica Simões mostrará imagens do aviador sendo recebido por distintos senhores da colônia portuguesa, mas para a abertura do filme ela destaca apenas a sequência da cidade.

Fora do seu contexto original, as imagens de Salvador produzidas pela Lux Films servem como porta de entrada para *Uma cidade*. Mônica Simões conduz o olhar do espectador para dentro da cidade e interrompe o material na panorâmica da mansão familiar. Desse plano, Simões corta para outro registro, esse sim de origem doméstica, onde vemos duas crianças brincando em uma sacada. O caminho percorrido nessa primeira sequência anuncia o movimento do filme. A agitação das ruas é rapidamente interrompida pela serena alegria da varanda. A trilha sonora sublinha a separação, nos planos produzidos pela Flux Films o som reproduz o barulho da cidade, carroças, bondes e automóveis mudos ganham ruído pela montagem, já na varanda a cadência de um jazz anima a brincadeira das crianças.

Uma cidade apresenta Salvador quase sempre da perspectiva da varanda, lugar de transição entre o espaço público e o privado, ela exerce a função de filtro, de posto de vigia, mas também de exposição (BRANDÃO, MARTINS: 2008)[159]. Na varanda é possível ver e ser visto, estar em casa e não perder a rua. Imagem recorrente nos filmes domésticos, a varanda permite mostrar o privado sem revelar a intimidade. No filme de Mônica Simões ela é um cenário primordial, mas mesmo quando não estamos dentro dela raramente saímos de sua lógica. Filmadas por cinegrafistas familiares as imagens da rua acabam por reproduzir a situação da varanda, voltam-se para a interação doméstica, para as vidas privadas que se desenrolam ao olhar do público em espaços convertidos no quintal de casa.

São escassos os momentos no filme em que vemos imagens como as apresentadas na sequência de abertura, planos do movimento espontâneo da cidade, dos passantes, da pobreza

---

[158] Beires foi filmado também na escala que fez no Rio de Janeiro. Segundo o site da Cinemateca Brasileira, o cinejornal desaparecido foi distribuído pela Serrador e exibido em São Paulo com o título "A chegada de Sarmento Beires ao Rio de Janeiro".

[159] BRANDÃO, Helena Câmara Lacé; MARTINS, Angela Maria Moreira. O modo de vida oito-novecentista visto da varanda. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_varanda.htm>. Consultado em junho 2015.

e das transformações urbanas que afetavam as principais capitais brasileiras do início do século. Em geral, os grupos familiares ocupam o primeiro plano e a cidade aparece apenas como cenário inevitável. A Salvador dos anos 1920 e 1930 apresentada por Mônica Simões corre o risco de se converter em uma cidade branca, de ser confundida com um balneário europeu. Em novembro 2000, *Uma cidade* foi exibido na TV Cultura e foi tema de matéria publicada no jornal paulista Estadão. Sob o título "Uma cidade conta a história de Salvador", o jornalista aborda o processo de fabricação da obra, a pesquisa e incorporação dos filmes domésticos e analisa as imagens apresentadas: "Até a 2ª Guerra Mundial, a elite soteropolitana, que se permitia esse tipo de documento filmado, copiava o mundo europeu de ser e, por isso, Salvador da época se assemelha a qualquer cidade europeia"[160].

No livro A Bahia de outr'ora, agora. Leitura de Artes & Artistas, uma revista de cinema da década de 20 (2000), a professora Angelucia Habert reconstrói a atmosfera cultural de Salvador do início da década de 1920 a partir do estudo da revista cinematográfica. Habert analisa o impacto causado pela introdução do cinema na vida "provinciana de uma cidade de profundo sentimento religioso" (VALADARES: 2002; 182 – 184). Segundo a autora, na década de 1920, Salvador vivia um momento de transição cultural acarretado pelo crescimento da indústria do açúcar e do petróleo, que tomava "como referência a cultura clássica - branca, europeia e civilizada", e deslocava a capital baiana do imaginário de "uma Bahia heroica – antiga e religiosa – para a Bahia moderna (elegante e chique)". A elite econômica e cultural buscava construir uma nova imagem para a cidade e adaptá-la a "nova ideologia do estilo de vida urbano" (FERNANDES, GOMES: S/D/P; 53 – 68) .

Entre o final do século XIX e o início do século XX, vivendo esse processo cultural Salvador passou por uma intensa reformulação urbanística que incluiu abertura de novas vias, construção de redes de esgoto, ampliação do sistema de transporte, construção de novos hospitais, modernização do porto, entre outras mudanças estruturais. Em artigo intitulado "Idealizações urbanas e a construção da Salavador moderna: 1850 - 1920", Ana Fernandes e Marco Aurélio de Figueiras Gomes, professores da Faculdade de Arquitetura da UFBA, traçam as transformações experimentadas pela cidade nesse período e ressaltam o seu caráter higienista e normatizador. Para os autores, a "idealização de uma cidade branca e europeizada (...) encontra um sério limite à sua concretização na própria estrutura da sociedade baiana",

[160] In: http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,uma-cidade-conta-historia-de-salvador,20001129p2052 Consultado em junho de 2015

formada por uma população majoritariamente negra. A Salvador moderna nasce então de um projeto setorizador:

> Se o secular passado colonial e escravista de Salvador impede a concretização de uma cidade branca, este tenderá a se setorizar, materializando-se nos bairros burgueses que então se formam, com suas ruas arborizadas e com seus palacetes que citam a renscença italiana ou o calcissismo francês em meio aos jardins florido (FERNANDES, GOMES: S/D/P; 53 – 68) .
>
> .

À diferença da cidade colonial, marcada pela superposição e pela mistura social no espaço, a Salvador "civilizada" é reformulada pela espacialização e diferenciação, a urbanização das áreas nobres ignora o crescimento dos cortiços e das áreas periféricas marcadas por uma ocupação precária composta de barracos e casebres (FERNANDES, GOMES: S/D/P; pg 53 – 68) . Os filmes realizados pela elite soteropolitana incorporam essa segmentação espacial e social, capturam a cidade "branca e europeizada", deixando de fora seu passado colonial e escravista, que entretanto deixou marcas e sobrevive na população negra e marginalizada. O comentário do jornalista do Estadão, que afirma a partir do filme a semelhança entre Salvador e "qualquer cidade europeia", tarduz o risco corrido pela obra de Mônica Simões. Ao utilizar os materiais domésticos sem explorar o extra-campo ou inseri-los em uma história maior, a diretora confia no senso crítico do espectador passando para este a tarefa de contextualizar as imagens a partir apenas da experiência visual e dos vínculos e rupturas criados pela montagem.

Durante toda a primeira metade do filme, composta de imagens realizadas entre os anos 1920 e 1930, são os filmes do avô José Simões que romperão com o padrão do cinema doméstico levando *Uma cidade* à rua. Como vimos anteriormente, Mônica Simões encontrou o material do avô ainda nos 1980, no entanto, só em 2000 começou a realizar o filme. Um anos antes de iniciar a pesquisa, um primo doou as películas de José Simões para a TVE da Bahia, que como mostramos no segundo capítulo, realizava nessa altura uma campanha de doação de imagens amadoras. Quando começou o filme, Mônica Simões entrou em contato com a TVE mas recebeu uma negativa da instituição. A TVE se recusou a licenciar o material para a neta do cinegrafista, negando também o acesso às películas originais. Diferentemente de todos os outros filmes incorporados na obra, as imagens de José Simões não chegaram à Cinemateca Brasileira para serem telecinadas pelo arquivo, elas foram retiradas de uma cópia em VHS que a TVE havia enviado ao primo da diretora como recompensa pela doação.

As marcas dessa migração não foram apagadas pela realizadora. Os filmes de Simões são mostrados com os sinais da passagem do tempo e de sua manipulação. Trepidações, fungos, arranhões, desbotamento, vestígios que contribuem para a percepção da temporalidade mas também para a criação de um efeito dramático. Nas imagens de José Simões é possível ver a Salvador ignorada pelos cinegrafistas domésticos, mas ela aparece como imagem em ruínas, como algo que resiste mas que não pode ser capturado em sua totalidade, mais do que revelar a cidade ela aponta para a sua existência e para a sua ausência no filme. A montagem de *Uma cidade* faz das imagens de José Simões "testemunhos incompletos que nao dão conta de uma totalidade (...). Ao mesmo tempo em que registram a exitência de algo, declaram a insuficiência desse registro" (ABREU: 2010; 1 – 14).

José Simões, como vimos no primeiro capítulo, se diferencia dos demais cinegrafistas domésticos abordados na tese por sua origem humilde. Imigrante do sertão baiano, Simões veio de uma família pobre, construiu seu patrimônio através do próprio trabalho e acabou por se tornar alto funcionário em uma empresa exportadora de açúcar. Seu material é composto sobretudo por filmagens de sua numerosa família na varanda e no jardim da casa de Salvador. No entanto, o cinegrafista produziu também registros da cidade e de acontecimentos públicos. Como vimos na análise realizada no primeiro capítulo, nesses registros não há a presença dos familiares, na rua, Simões se deixa seduzir pelo acontecimento. No material original, essas imagens destoam do restante dos planos por romperam com a lógica habitual do cinema doméstico. No filme de Mônica Simões elas representam um papel similar, mas são potencializadas pela diretora que enxerga nos planos do avô a cidade que está ausente de seu próprio filme.

A primeira aparição do material de José Simões em *Uma cidade* acontece aos 5 minutos do filme. Ele surge após uma longa sequência de filmes domésticos que retratam brincadeiras familiares, primeiro na varanda de uma casa e depois em uma praia. Entre as cenas domésticas e o material de Simões a realizadora insere duas panorâmicas do Farol da Barra acompanhadas de um leve ruído de mar. O barulho das ondas é interrompido por uma batucada que faz a passagem para os planos seguintes, são os registros produzidos por José Simões na festa do Bonfim analisados no primeiro capítulo. No material copiado para a VHS, o registro começa com uma agitada panorâmica no meio da multidão que observa o cortejo. Mônica Simões retira esse plano inicial e introduz o material em um plano mais adiante, no qual o cinegrafista captura de perto os rostos e corpos que compõem a multidão. Duas crianças negras e um senhor de chapéu ocupam o primeiro plano do quadro, uma das crianças

olha diretamente para a lente. Após esse plano o enquandramento é repetido de forma idêntica pelo cinegrafista. Em seguida, vemos um plano da igreja de onde sai a imagem de Jesus Cristo Crucificado e duas panorâmicas que dão a dimensão do cortejo.

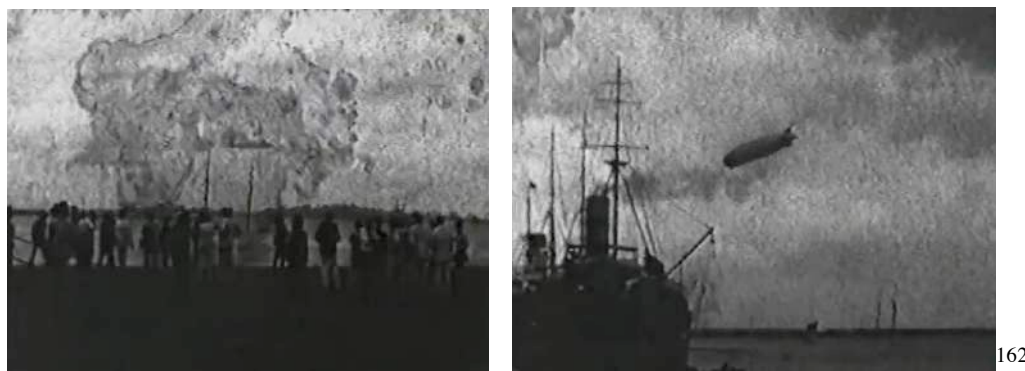
Mônica Simões incorpora esse trecho preservando a repetição dos planos iniciais. No material bruto a reincidência dessas imagens passa a impressão de que o cinegrafita está apenas acertando o enquadramento. Dentro de *Uma cidade*, o ponto de corte escolhido pela diretora faz com que a repetição sublinhe a presença das meninas negras e o olhar desconfiado para a câmera. Ao contrário da maioria das pessoas que aparecem no filme, filmadas pelas lentes de seus familiares, a expressão das meninas não demonstra afeto ou cumplicidade. Essa é a primeira vez que vemos no documentário um personagem externo ao círculo familiar e amical do cinegrafista ser capturado de perto, no rosto dessas meninas a alteridade se manifesta no filme e a cidade não filmada se faz presente. O som adicionado na montagem ressalta a presença da cultura negra, no filme de Mônica Simões o espectador não sabe que as imagens que assiste são raros registros da Festa do Bonfim nos anos 1930, mas a trilha sonora aponta para a dimensão sincrética da festa.

[161]

A segunda incorporação dos filmes do José Simões acontece aos 7 minutos do documentário, na montagem a diretora une uma série de sequências que no material bruto do cinegrafista não estão ligadas. A primeira é a filmagem do dirigível Graf, analisada no primeiro capítulo. A segunda, um registro de um canteiro de obras e, a terceira, uma compilação de uma série de imagens familiares na casa do bairro da Federação e depois em Busca Vida, praia nos arredores de Salvador. As imagens do zeppelin são exploradas pela diretora em sua dimensão plástica. Visivelmente desgastadas pelo tempo, com fortes marcas de fungo, elas acolhem o tempo futuro e o passado preservando o olhar deslumbrado de José

[161] Frames do filme *Uma cidade*. Dois planos e um mesmo enquadramento que se repete.

Simões diante da grandiosidade do zeppelin ao mesmo tempo em que denunciam o desgaste dessa modernidade.

[162]

Das imagens do zeppelin, Mônica Simões corta para a sequência do canteiro de obras. No material bruto esse trecho aparece logo em seguida à filmagem da festa do Bonfim e junto com a sequência precedente forma o único momento em que o cinegrafista filma de perto pessoas que não fazem parte do seu círculo de amigos e parentes. O canteiro lembra um poço de extração de petróleo, pois está equipado com uma torre similar às utilizadas na perfuração do solo. A Bahia foi um importante pólo de produção de petróleo e em 1939 foi descoberto um poço dentro dos limites da cidade de Salvador[163]. Mônica Simões afirma que o avô filmou durante dez anos, teria começado em 1929 e interrompido a prática em 1939, mas a neta duvida que as imagens sejam de um poço em funcionamento, pela filmagem é possível afirmar que o canteiro estava localizado na Cidade Baixa, perto ao Elevador Lacerda, e não encontramos registros da existência de um poço nessa localidade.

Sobre a filmagem do canteiro Mônica Simões afirmou: “eu não tenho a menor ideia por que o meu avô filmou isso, ele trabalhava nessa empresa Magalhães que não tinha nada a ver com isso, eu não sei se ele passou na rua, não tenho a menor ideia, é muito estranho”[164]. O estranhamento causado pela sequência vem do fato dela se parecer mais com um filme de encomenda do que um registro doméstico. José Simões realiza diversos planos dos trabalhadores da obra ocupados com seus afazeres. Filma também em plano médio um homem branco de terno, chapéu e óculos posando parado para a objetiva como se estivesse diante de uma máquina fotográfica. A pose estática e o aspecto do homem contrastam com o

[162] Frames do filmes *Uma cidade*
[163] In http://www.espacoacademico.com.br/042/42cherold.htm consultado em junho de 2015
[164] Mônica Simões em entrevista concedida em 2014

movimento dos corpos dos operários, com suas roupas sujas e sua pele negra. Absorvidos pelo trabalho eles parecem ignorar a presença da câmera, apenas um dos trabalhadores lança um breve olhar para a objetiva. No visionamento do material bruto essa sequência salta aos olhos pela diferença em relação aos outros registros. Filmada com esmeiro ela é composta de planos longos e estáveis que revelam a cidade para além do espaço da varanda.

[165]

No filme de Mônica Simõea a sequência irrompe, como no trecho da festa do Bonfim, como um desvio que aponta para existência de outros mundos. Mais uma vez a Bahia pobre e negra surge como diferença em relação às imagens que compõem o filme. Mas essa Salvador é mostrada apenas como relampejo, rapidamente os operários são retirados de cena pela avalanche de imagens familiares do cinegrafista baiano e *Uma cidade* volta a ser um filme entre quatro paredes. Ao incorporar o material de José Simões em sua obra, Mônica Simões não estabeleceu uma relação de diferença com os filmes do avô, as imagens representam o mesmos papéis no material bruto e na montagem da diretora. Passados mais de setenta anos, a festa do Bonfim e a sequência do canteiro continuam a ser o que Georges Didi-Huberman chama de "imagens-malícia", imagens que antes de tudo falam "do mal estar da representação", fonte de pecado e de conhecimento as "imagens-malícia" são ferramentas que permitem a desmontagem da história (DIDI-HUBERMAN: 2008; 178).

Em *Uma cidade*, os filmes domésticos de José Simões permitem a desmontagem da obra de sua neta e convocam o espectador a questionar a possibilidade de recontar a história de Salvador através dos filmes de família. Ao longo do documentário outros registros despontarão também como "imagens-malícia", nos anos 1950 um jogo de tiro ao alvo será

[165] Frames do filme *Uma cidade*.

responsável por instaurar o “mal estar da representação”, na cena uma mulher é chamada para dentro do quadro e convidada a sustentar uma maçã em sua cabeça enquanto um jovem tenta acertar o alvo. Na medida em que o tempo do filme avança em direção aos anos 1970 as câmeras passam a se voltar com mais frequência para o mundo fora da clã familiar. Um passeio na praia flagra também um grupo de pescadores puxando a rede, o carnaval de rua vira tema de interesse e no final do documentário um terreiro de Umbanda finca raízes africanas no filme[166]. Mas essas imagens aparecem sempre como rupturas no fluxo constante das festas, viagens e comemorações familiares, mais do que mostrar elas evidenciam a ausência da cidade dentro do filme.

O percurso migratório das imagens de José Simões é marcado por dois momentos distintos. No primeiro, as imagens saem da casa do cinegrafista para ingressar no arquivo da televisão onde deixam de ser propriedade da família para se tornarem patrimônio da empresa, que por sua vez, se dá ao direito de negar o licenciamento das imagens aos descendentes de Simões. No segundo momento, os filmes são recuperados pela neta, já em VHS, para incorporarem a obra. Nesse retorno eles voltam não como imagens da família de Mônica Simões, mas como imagens capazes de romper com a lógica de seu próprio filme. No entanto, essa retomada não provoca uma mudança no sentido das imagens, tanto em *Uma cidade* como no material o bruto os registros de José Simões provocam pequenas rupturas na narrativa familiar e indicam a existência de outros mundos.

3.4) *Babás*

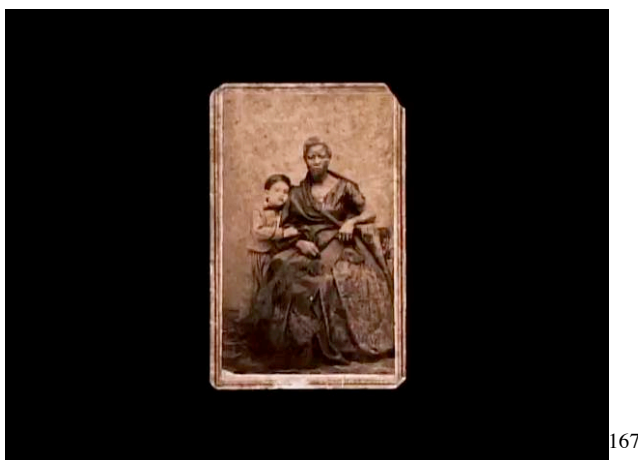
O documentário *Babás* (2010), de Consuelo Lins, propõe uma reflexão sobre o papel das babás no cotidiano das famílias brasileiras. Misturando elementos autobiográficos, fotografias e recortes de jornais de diferentes décadas do século XX, filmes domésticos e entrevistas filmadas pela própria diretora, Consuelo Lins monta uma complexa rede de relações onde afeto, dor, individualidades e estereótipos se entrelaçam numa espécie de colcha de retalhos. O curta-metragem não apresenta ao espectador uma tese sociológica sobre o lugar ocupado pelas babás na sociedade brasileira, mas conectando passado e presente, subjetividade e

---

[166] Mônica Simões termina *Uma cidade* onde começa o seu próximo filme de arquivo. *Negros,* média-metragem realizado em 2009, recupera a construção da imagem do negro na Bahia retomando imagens garimpadas em acervos públicos e particulares da década de 1920 aos anos 2000. Ao se permitir incorporar filmes de diferentes origens a diretora consegue montar uma uma cidade mais complexa e plural.

alteridade, Consuelo Lins cria uma imagem ao mesmo tempo singular e plural das babás que atravessaram sua própria vida e possivelmente a nossa.

O filme começa com uma fotografia feita no Recife em 1860, um *zoom out* nos revela aos poucos um menino branco e bem vestido apoiado em sua ama negra. Sobre a imagem uma narração em primeira pessoa comenta: "Quando vi essa foto pela primeira vez pensei que se um dia eu fizesse um filme sobre babás ele começaria com essa imagem (…) ".

[167]

A voz doce da narradora sobre a dureza da foto histórica anuncia, logo no primeiro plano do filme, o caráter ensaístico da obra. O termo ensaio é definido como uma modalidade de discurso científico ou filosófico que possui atributos considerados "literários", como a subjetividade e a liberdade do pensamento (MACHADO: 2003), sua origem data do século XVI e foi consolidada na obra Ensaios (1580), do filósofo francês Michel de Montaigne. No século XX o termo foi discutido por Theodor Adorno no texto intitulado "Ensaio como Forma" (1954), onde o filósofo defende essa modalidade de escrita como uma prática capaz de possibilitar o surgimento de novas formas de expressão. Rompendo com a busca por uma verdade totalizante e final, o ensaio, em sua forma aberta, inclui a experiência do autor e assume a realidade como uma experiência fragmentada, nas palavras de Adorno, "(...) o ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada. Ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas e não ao aplainar a realidade fraturada" (ADORNO: 2003; 15 – 45).

[167] Frame do filme Babás (2010), de Consuelo Lins.

No campo do cinema o termo “filme-ensaio” tem sido usado para definir uma produção de caráter documental que, assim como os ensaios escritos, propõe tratar a realidade através de uma perspectiva subjetiva e não totalizadora. Diversos livros, artigos e teses de doutorado têm sido publicados sobre o tema na tentativa de delimitar esse campo e de traçar uma genealogia do “filme-ensaio”. Para alguns autores, a ideia de um cinema ensaístico teria surgido ainda nos anos 1950, quando o crítico francês Alexandre Astruc publicou o texto “*Naissance d´une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*”.

Nesse artigo Astruc descreve o surgimento de um novo cinema, onde a câmera estaria gradualmente quebrando “as tiranias do visual, as demandas imediatas e concretas da narrativa, para se tornar um meio tão flexível quanto a linguagem escrita” (ASTRUC: 1992; 151 – 158). A essa nova fase do cinema o autor dá o nome de “*caméra-stylo”*. Segundo Astruc, esse novo modo de fazer filmes permite que, pela primeira vez, o realizador se liberte da ditadura da fotografia e abra uma passagem para a representação abstrata da realidade, possibilitando a inclusão do “eu” do criador cinematográfico. O texto de Astruc defende o cinema como um meio de expressão singular, uma linguagem em si mesmo, independente das outras artes. Em um momento em que a produção cinematográfica estava atrelada a grandes estúdios e subordinada aos desejos de executivos, a expressão *caméra-stylo* foi usada para produzir uma analogia entre o cineasta e o escritor, dessa forma Astruc concedia ao diretor de cinema o status de autor de uma obra.

Quatro décadas mais tarde, o teórico francês Raymond Bellour recuperou o termo de Astruc para tratar da produção de documentários de caráter autobiográfico, que o autor prefere denominar de *autorretratos*. Nessa produção os cineastas voltam a câmera para si mesmos e suas famílias, exploram o espaço da casa e de suas vivências mais íntimas, trazendo a público os pequenos dramas, os segredos e os mistérios cotidianos de suas vidas privadas. A proliferação de filmes que exploram as chamadas “escritas do eu” se deu principalmente a partir dos anos 1980 e deve-se, em grande parte, ao desenvolvimento do vídeo e das tecnologias digitais. O barateamento e a simplificação dos meios de produção ajudaram a fomentar novos modos de expressão da subjetividade. Para Raymond Bellour, o “vídeo realiza o sonho da *caméra-stylo*” facilitando a produção de filmes autorais em primeira pessoa. Um cinegrafista solitário, não é necessário mais do que isso para registrar o “lento ou frenético desenrolar do nosso imaginário”, para produzir um “cinema-confessional, ensaio, revelação, psicanálise”, que o autor identifica como sendo uma “máquina de ler as palavras e as imagens da nossa paisagem interior” (BELLOUR: 1998; 327-387).

Babás está inserido nesse campo de produção, o filme em primeira de Consuelo Lins explora o "espaço biográfico" (ARFUCH: 2010) da diretora ao mesmo em que propõe uma reflexão sobre a realidade social. Ao iniciar *Babás* com uma narração em primeira pessoa que fala de um filme que talvez fizesse e que se faz de fato diante dos nossos olhos, Consuelo Lins reproduz o gesto descrito por Astruc e deposita sobre a foto histórica a sua própria história, iniciando a contrução do que Bellour chamou de "paisagem interior" e que será explorada ao longo do filme. No entanto, *Babás* não trata apenas da exploração de uma "paisagem interior", seguindo o modelo ensaístico o esforço do filme é o de converter a representação da realidade social em uma expressão própria. Nesse percurso, a reflexão que a cineasta faz sobre si mesma é a condição necessária para que se dê o trabalho de reflexão sobre o mundo. Em *Babás*, como em outros ensaios fílmicos, vemos se unir a exploração social histórica e a pessoal, a experimentação e o exame (BLUMILINGER: 2007; 50 - 64). A montagem do filme opera construindo vínculos entre passado e presente, entre memória histórica e memória pessoal, entre individualidade e alteridade. O espectador é colocado dentro desse jogo e, indo de um lugar ao outro, é convidado a se entrelaçar às imagens.

As diferentes imagens de arquivo que constituem o filme não são recuperadas apenas para serem mostradas ou comentadas; enquanto ensaísta, Consuelo Lins pensa através delas e com elas (CATALÀ: 2007; 92 - 109). Pensamento que é também constituído de afeto. Essa é a principal marca de *Babás*, a diretora se apropria de diferentes imagens de arquivo, fotografias antigas, recortes de anuncio de jornal, filmes domésticos do início do século XX e gravações feitas por ela mesma em VHS nos anos 1990, como se todas fizessem parte de sua coleção particular. As filmagens feitas pela própria diretora ao longo de sua vida e as imagens recolhidas em sua pesquisa são dotadas igualmente de subjetividade e de afeto. O filme de Consuelo Lins nos passa a impressão de estarmos diante de uma antiga caixa herdada de nossos avós e de onde tiramos todas as imagens do mundo. Dessa caixa saem também os depoimentos das babás entrevistadas no tempo presente, vozes que funcionam como uma "polifonia" e que rompem com a enventual onipotência da narração singular, gerando "um tecido de significados a partir de diferentes pontos de vista" (BLUMILINGER: 2007; 50 - 64).

Em meio a esse entrelaçamento de formas e temporalidades encontramos imagens realizadas por duas famílias que nos acompanharam até aqui. Entre tantos materiais de

origens e formatos variados[168] é possível reconhecer dentro da obra os planos retirados dos filmes produzidos pelos cinegrafistas domésticos Geraldo de Oliveira Castro e Júlio de Mattos. Consuelo Lins chegou a esses materias através da Cinemateca Brasileira e da Cinemateca do MAM, quando pesquisava imagens de babás para compor o seu documentário, no *off* do filme comenta: "é raro encontrar imagens de babás ou empregadas domésticas no arquivos públicos ou familiares no Brasil, quando aparecem é quase sempre por acaso em meio a cenas com crianças em filmes de família" (LINS: 2010).

É exatamente na situação descrita por Consuelo Lins que encontraremos as babás filmadas por Júlio de Mattos e Geraldo de Oliveira Castro, nos dois casos elas aparecem acompanhando e entretendo as crianças das famílias, mas como veremos adiante ocupam espaços diferentes dentro do quadro e das narrativas familiares. Como vimos nos capítulos anteriores, Júlio de Mattos foi um cinegrafista aplicado, entre as décadas de 1920 e 1930 filmou acontecimentos decisivos para a história política do país. Seus filmes foram doados para a Cinemateca Brasileira pela filha Marieta, que vê o material paterno como um poderoso instrumento de compreensão da história. No primeiro capítulo da tese vimos também, que Mattos representava diferentes papéis, além de encarnar o repórter cinematográfico, gostava de dirigir pequenas esquetes atuadas e repetidamente ensaiadas pelos amigos e pela filha Marieta.

Há ainda uma outra característica peculiar nos filmes de Júlio de Mattos, não encontramos neles os repertórios de imagens de festas de aniversários, casamentos, batizados e todos os tipos de reuniões familiares que costumam aparecer na maior parte dos filmes domésticos. Quando Mattos encarna o cinegrafista familiar, que filma ao acaso os eventos domésticos, é a filha que captura sua atenção. A contrução do "passado mítico", a produção de imagens que sirvam para reavivar a lembrança e dar coêrencia à narrativa familiar (DE KUYPER: 1995; 11 – 23), estão, no material de Mattos, subordinadas a presença da filha Marieta. Nos filmes domésticos de Mattos as imagens do cotidiano se resumem às peripécias da menina. Quando Mattos filma a família na verdade ele filma a filha: Marieta com a mãe, Marieta com os avós, Marieta com a tia, Marieta no primeiro dia de escola, Marieta aprendendo a andar, Marieta aprendendo a dançar o *Charleston*.

Chegamos aqui ao plano retirado do filme de Mattos por Consuelo Lins. No documentário

[168] Consuelo Lins não identifica no corpo do filme a origem ou a data dos materiais domésticos de Júlio de Matttos e Geraldo de Oliveira Castro.

ele aparece logo após uma série composta de cenas domésticas gravadas pela própria realizadora nos anos 1990. Nessa sequência, Consuelo Lins reflete sobre as poucas imagens que fez de Denise, babá do filho Joaquim, que trabalha com a diretora há mais de doze anos. Duas cenas revelam Denise: na primeira, a babá na cozinha passa roupa e evita constrangida as investidas cinematográficas da patroa. Na segunda, Denise aparece no canto do quadro enquanto Joaquim aprende os passos de uma nova dança. A narração chama atenção para as poucas imagens de Denise presentes no arquivo familiar de Consuelo:

> Filmei muito meu filho desde que ele nasceu, mas muito pouco quem sempre esteve ao lado dele ao longo desses anos. Uma primeira vez em 1998 durante as férias e, ainda nesse mesmo ano, quase fora de quadro, acolhendo Joaquim quando ele hesita. Joaquim se diverte ensaiando os primeiros passos de uma dança que talvez eu não ensinasse (*Babás*: 2010).

Da dança da bundinha, que Joaquim aprende com vergonha e curiosidade, o espectador é transportado para um intertítulo em preto e branco típico dos filmes mudos dos anos 1920 e que anuncia sobre o som de de jazz: "Uma aula de *Charleston*". Após a cartela vemos a imagem produzida por Mattos, nela, a pequena Marieta aparece com cerca de um ano dançando animada e desengonçada os passos de uma nova coreografia. Ao seu lado, uma jovem negra no canto esquerdo do quadro está sentada sobre uma esteira de palha. A jovem sorri e aplaude Marieta incentivando a menina que mal aprendeu a andar. Joaquim e Marieta, colocados assim lado a lado, se transformam no filme de Consuelo Lins em imagens gêmeas.

A presença das babás das crianças, evidenciada como uma raridade pelo *off* que segue as imagens, é apenas a semelhança mais visível que une esses dois planos. Na imagem contemporânea de Consuelo vemos seu filho aprendendo a dançar a dança da bundinha, dança de caráter popular que é depois assimilada e reproduzida nas festas de classe média, dança que, como afirma Consuelo, "provavelmente não ensinaria a Joaquim". Marieta, por sua vez, aprende quase setenta anos antes, a dançar o *Charleston*. Originalmente dançada pelos negros do Sul dos Estados Unidos a dança acabou caindo no gosto de uma elite branca e moderninha, que se sacudia em clubes como o *Cotton Club* ao som de uma orquestra composta de músicos negros. Se Júlio de Mattos pudesse falar sobre as suas imagens, talvez dissesse que a filha aprendia uma dança que ele "provavelmente não ensinaria".

No plano feito por Consuelo Lins vemos Denise agachada no canto direito do quadro, no plano de Mattos vemos a babá também agachada no canto do quadro. As duas mulheres se

colocam na altura das crianças e ocupam muito pouco a imagem. Nos dois casos, os cinegrafistas por vezes desviam delas procurando centralizar os filhos. Denise e a babá de Marieta estão entre o dentro e o fora, elas fazem a ponte entre o universo familiar fechado e auto-centrado e o mundo "fora de quadro", de onde chegam as novidades e diferenças.

[169]

Ao colocar essas duas imagens lado a lado a diretora funde, pela montagem, a imagem de Joaquim à de Marieta, a de Denise à da jovem negra e a imagem da própria Consuelo à de Julio de Mattos. Nesse momento, Joaquim não é apenas o filho de Consuelo, as suas filmagens não são só imagens familiares e Denise não é a babá que quase não aparece nas filmagens. No encontro impossível entre Marieta e Joaquim, o que se forma é uma imagem arquetípica das babás e também dos próprios filmes domésticos; pelo encontro, os filmes domésticos de Consuelo Lins e Julio de Mattos encarnam os conflitos da história.

No rolo de película original de Júlio de Mattos o plano de Marieta com a babá está imerso em meio a uma série de outras imagens da criança, é apenas um plano curto que não dura mais de doze segundos. Quando perguntamos para Marieta se ela possuía alguma lembrança especial da babá, ela logo afirmou que não. A jovem negra sentada ao seu lado não foi uma babá especial que tenha marcado sua infância. Essa é a única vez em todo o material filmado por Mattos que a jovem aparece, e a imagem não parece portar nenhuma carga de excepcionalidade. Nas rememorações de Marieta essa imagem nunca foi citada, ao contrário da Revolução Paulista, do teatrinho de bonecas encenado pelas crianças e da construção do edifício Martinelli ou da grande enchente de Piracicaba, que voltam constantemente em suas narrativas sobre o filme.

As imagens que impregnaram a memória de Marieta e que são valorizadas em sua fala, são justamente aquelas em que seu pai atuou como documentarista ou diretor de cena. No material

[169] Frames retirados do filme Babás

bruto a jovem babá está submersa nos infinitos planos de Marieta que captam a todo o instante o nosso olhar. Apesar de não pertencer à família, a babá acaba por representar o mesmo papel das tias, avós, primas e de tantos outros adultos que aparecem ao lado de Marieta. Na visão do cinegrafista encantado por sua filha os adultos são apenas personagens secundários responsáveis por dar suporte e incentivo à menina, dispositivos que atuam no sentido de despertar Marieta para alguma ação, seja sorrir, correr, andar ou dançar o Charleston.

A singularidade dessa imagem se faz pelo gesto de montagem de Consuelo Lins. Ao separar o plano da babá do material original e das diversas tomadas de Marieta, a diretora inverte os papéis. Pela montagem, a babá passa a representar o papel principal, que no material bruto é destinado apenas à criança. Repetidos, compostos com imagens vindas de outros arquivos, montados e comentados, esses fotogramas dos anos 1920 passam a falar do lugar ocupado pelas babás na sociedade brasileira, não apenas pela babá de Marieta, mas por todas que estão entre o dentro e o fora de quadro. O ingresso das imagens de Julio de Mattos no filme de Consuelo Lins permitiu que essa personagem pudesse, pela primeira vez, contar a sua história.

Destino diferente é dado aos filmes da família Oliveira Castro incorporados por Consuelo Lins. Como vimos nos capítulo anteriores, o material de Geraldo de Oliveira Castro, depositado na Cinemateca do MAM, contém imagens produzidas em diferentes décadas do século XX. As filmagens foram iniciadas no final dos anos 1940 e atravessaram as décadas de 1960 e 1970, foram produzidas em 16 mm e 8 mm, em preto e branco e colorido. Mostramos também que os filmes retratam a família em basicamente duas situações: em viagens de férias pelo mundo ou na propriedade rural no interior do Rio de Janeiro. Nas viagens que a família realiza a Argentina ou a Europa vemos o casal Oliveira Castro explorando novos territórios na companhia de amigos, nelas não há vestígio de crianças e portanto não há imagens de babás. Nas filmagens produzidas na fazenda a situação retratada é outra, Geraldo filme principalmente as crianças da família.

Os trechos destacado do material por Consuelo Lins fazem parte da produção tardia do cinegrafista, são imagens produzidas nos anos 1970 já em Super-8. Diferentemente de todas as imagens que vimos até aqui, elas foram filmadas em cores. Do material bruto dos Oliveira Castro, Consuelo Lins retira cinco planos que originalmente não aparecem juntos. Eles são usados para acompanhar o *off* que faz a leitura de antigos anúncios de jornal:

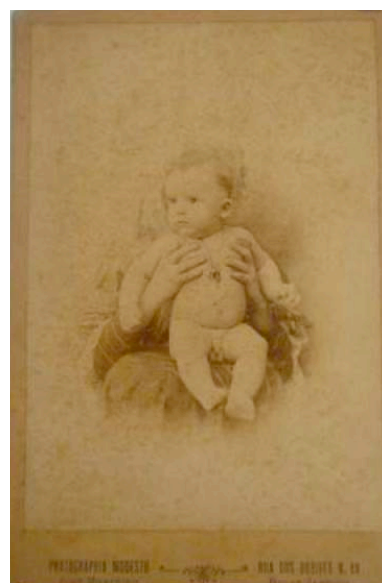
> Jornal do Brasil 1º de maio de 1955. Babá. Precisa-se com referências, branca e boa aparência. Pode ser portuguesa, para criança de trato. 3 de março de 1985. A babá arrumadeira. Para duas crianças, quatro e seis anos, de quinze em quinze dias, salário 250 mil. Avenida Vieira Soto 344, Ipanema (*Babás*: 2010).

Sob o *off* somos apresentados a três planos de uma jovem mulher loira com um bebê no colo. O uniforme de babá demarca a sua função, não fosse a típica roupa branca não haveria nenhum motivo para supor que a mulher e a criança não são mãe e filha. No material bruto de Geraldo de Oliveira Castro a mesma mulher aparece segurando o bebê no dia de seu batizado. Dessa vez ela veste um vestido cor de rosa, provavelmente liberada da obrigação do uniforme em dia de festa. Diferentemente de Júlio de Mattos, o cinegrafista da família Oliveira Castro não procura excluir a babá do enquadramento, pelo contrário, nos diversos planos que realiza se aproxima não só do bebê mas principalmente do rosto da jovem babá.

Em artigo intitulado "A Ama-De-Leite e o Bebê: Reflexões em torno do apagamento de uma face", o historiador Marco Antônio Stancik analisa um retrato de um bebê realizado no final do século XIX . Produzida em estúdio, a fotografia apresenta uma imagem de um bebê nu no colo de uma mulher, que o autor identifica como sendo sua ama-de-leite. Apesar de vermos as mãos e os vestido da ama que apoia a criança em suas pernas, não é possível enxergar seu rosto, apagado propositalmente pelo fotógrafo através da aplicação do efeito *flou* (STANCIK: 2009; 659 – 682). Partindo desse apagamento, Stanick analisa a imagem mostrando que o papel da ama-de-leite na fotografia era apenas o de se servir como artefato para a sustentação do bebê:

> é gritante o contraste entre a suavidade do efeito flou, truque com o qual se obtinha interessantes e belos efeitos estéticos nos retratos fotográficos, e a rudeza do seu emprego para ocultar a face da ama, como se ela não passasse de um mero objeto presente no cenário. E foi exatamente esse o papel por ela desempenhado: o de um objeto destinado a viabilizar a pose. Ou seja, pode-se afirmar que a ama cumpriu papel similar ao de um apoio para a imobilização da cabeça e do tronco. Objetos estes empregados para favorecer a imobilidade de adultos e crianças maiores, durante a realização do retrato, e que não deveriam ser percebidos nas fotografias. Ou seja, que deveriam apenas contribuir para a pose, mas sem aparecer na imagem obtida (STANCIK: 2009; 659 – 682).

No filme da família Oliveira Castro a jovem babá é, ao contrário da ama-de-leite,

enquadrada e procurada pelo cinegrafista, que a observa de longe permitindo se aproximar apenas através de sua *zoon*. Nos inúmeros planos em que a vemos, o bebê parece ser apenas uma desculpa para o cinegrafista explorar seu principal tema de interesse. Um plano fechado no rosto da criança apressadamente se abre enquadrando também o corpo da jovem, em outro momento seguimos a babá que anda de costas entre uma dezena de pessoas da família, sem se mover o cinegrafista aproxima o quadro e em plano médio observa os seus movimentos. Na sequência do batizado mais uma vez o cinegrafista aproxima a *zoon*, ele parece buscar o rosto do bebê no colo da jovem, mas assim que o encontra abre um pouco o quadro para não excluir o belo sorriso da garota. Quase um século depois da fotografia do bebê com sua ama-de-leite, o cinegrafista da família Oliveira Castro, através de sua *zoon,* desfaz o efeito do *fluo* e coloca em primeiro plano a face da babá relegando à criança o papel de coadjuvante. Nas imagens do Oliveira Castro é o bebê que se transforma em "objeto destinado a viabilizar", não a pose, mas a próprio gesto da filmagem.

[170]

Os três planos da babá branca incorporados no filme de Consuelo Lins são seguidos pela imagem de um grupo de crianças na fazenda brincando de roda, entre elas vemos uma jovem negra de calça jeans e blusa e branca. Por estar no filme supomos também se tratar de uma babá. Quando entrevistamos Antônio de Oliveira Castro, filho do cinegrafista, em 2013, perguntamos se ele possuía alguma lembrança da babá que aparece brincando de roda com as crianças e ouvimos uma resposta em tom irônico: "Babá? Por que? Essa moça era filha de um

[170] Frame do filme Babás e fotografia de José Monteiro Modesto, 1895 – 1896 retirada do artigo "A Ama-De-Leite e o Bebê: Reflexões em torno do apagamento de uma face".

colono que cresceu com a gente"[171]. No material bruto vemos que além da jovem negra as crianças estão acompanhadas por dois outros adultos, mas quando a brincadeira começa só a jovem é chamada para entrar na roda. Sozinha em cena com as crianças ela acaba por encarnar um destino que não era o seu.

[172]

Ao entrar no filme de Consuelo Lins a imagem da menina negra ganha uma nova camada de significado, mas nem por isso perde o seu sentido original. Como vimos no capítulo anterior, a propriedade da família possuía, segundo Antônio, mais de 300 colonos, "a maioria negros ainda descendentes das famílias de escravos". No entanto, apesar desse grande contingente raramente os vemos no quadro, no material dos Oliveira Castro não há nenhuma imagem do cultivo da terra ou da criação de bois que revelem a rotina de trabalho da fazenda. Assim como a propriedade rural da família Alves de Lima, Chacrinha é apreendida como um grande parque de diversões. Quando os colonos são filmados surgem em meio a cenas com crianças. A jovem que aparece na brincadeira pode não ser a babá, mas como esta precisa entrar na roda para ser filmada. Seja como babá ou como filha de colono, a presença da menina negra fala da ausência dos empregados e do mundo do trabalho nas imagens dos filmes domésticos.

Os filmes de Júlio de Mattos e Geraldo de Oliveira Castro traçaram percursos diferentes. Como vimos no capítulo anterior, o material do cinegrafista paulista deixou a casa de sua filha para integrar o acervo de filmes domésticos da Cinemateca Brasileira. Na casa de Marieta Mattos os filmes eram valorizados como raros documentos históricos, a filha zelava pela produção paterna e em sua fala dava destaque aos acontecimentos públicos filmados pelo pai. Ao entrarem na Cinemateca os registros de Mattos foram vistos como filmes familiares, a

---

[171] Em entrevista concedida a Thais Blank em 2013.
[172] Frame do filme *Babás*

incorporação no acervo valorizou a dimensão privada das imagens e não incluiu na indexação os eventos políticos filmados por Mattos.

A incorporação no arquivo fez com que os filmes de Mattos não fossem encontrados por Eduardo Escorel e sim por Consuelo Lins. Os raros registros do empastelamento do jornal Correio da Manhã, da recepção ao General Isidoro Dias Lopes e da multidão que tomou o centro de São Paulo na Revolução de 1930, poderiam ter ingressado na obra de Escorel, no entanto, mesmo realizando uma vasta pesquisa eles nunca foram vistas pelo diretor. Em meio a todos esses registros foi o plano solitário da babá que saiu das prateleiras dos arquivos voltando ao movimento pelas mãos de Consuelo Lins. O caso dos filmes de Júlio de Mattos revela que a abordagem dos arquivos, a forma como incorporam, catalogam e gerenciam seus acervos, não é apenas um problema técnico, ela influi diretamente no destino das imagens.

Já os filmes de Geraldo de Oliveira Castro percorreram um trajeto tortuoso que ainda não fomos capazes de decifrar. As películas originais, pelo que consta, se perderam, mas sabemos que foram telecinadas pelo apaixonado Hary Luhn. Não conseguimos descobrir também como os filmes, já em DVD, chegaram na Cinemateca do MAM. Os familiares negam o depósito, o arquivo não possui registro. Essas imagens parecem ter sobrevivido por obra do acaso ou por pura teimosia. Nesse caso o papel da cinemateca foi também fundamental, não fosse a perspectiva democratizante de Hernani Heffner o DVD da família nunca teria sido incorporado ao acervo. A defesa de que é preciso também preservar as imagens digitais foi o que permitiu a salvaguarda desses materiais e o retorno no filme de Consuelo Lins.

3.5) Sobre o retorno e o silêncio

Os três filmes que analisamos aqui incorporaram imagens domésticas utilizando diferentes estratégias estéticas e narrativas, em comum, identificamos a tentativa de evitar o uso meramente ilustrativo ou de conferir um caráter de prova aos filmes retomados. As três obras compartilham também o uso pontual de planos selecionados em meio a um extenso material. Entre as dezenas e às vezes centenas de horas de imagens domésticas que esses diretores receberam em sua ilha de edição, eles destacaram pequenos trechos, por vezes um único plano, depois da montagem o restante das imagens voltou a adormecer nos arquivos.

A frequência com que os filmes domésticos produzidos na primeira metade do século

XX, no Brasil, reaparecem dentro de obras ou produtos audiovisuais contrasta com a quantidade de imagens amadoras que vemos circulando pelo mundo. Como colocamos na introdução, ao iniciar essa pesquisa a primeira dificuldade que enfrentamos foi encontrar obras que incorporassem os filmes domésticos brasileiros filmados entre os anos 1920 e 1960, a maior parte dos documentários que retomam esse tipo de imagem no Brasil abordam o período posterior ao golpe militar de 1964. Apesar de terem conquistado o status de patrimônio cultural e um lugar cativos nas cinematecas a maior parte dos filmes permanece silenciada à espera do retorno.

Se o arquivo está na moda e as imagens amadoras ocupam um papel preponderante em diferentes esferas, dos telejornais aos programas de auditório, passando pelas novelas e pela produção artística contemporânea, por que os filmes domésticos brasileiros da primeira metade do século XX continuam ignorados? A resposta pode ser formulada de diferentes maneiras: dificuldade na realização das pesquisas, altos custos envolvidos na restauração e digitalização das imagens, barreiras criadas pela questão dos direitos autorais. No entanto, a maior parte desses problemas não são exclusivos dos filmes domésticos da primeira metade do século XX, eles são enfrentados por todos aqueles que trabalham com imagens do passado no Brasil. Para nós, o caminho que leva a resposta pode ser encontrado no impacto que essas imagens causam quando são descobertas. Para aqueles que conhecem e vivem a história do cinema e da preservação no Brasil, o encontro com os filmes amadores do início do século passado é sempre marcado pelo espanto. Primeiro, por terem sido realizados, depois, por terem sobrevivido.

Em um país onde a atividade cinematográfica foi desde seus primórdios marcada por ciclos de prosperidade interrompidos por períodos de crise e de extrema escassez e, onde, as duas maiores cinematecas carregam em sua história trágicas experiências de incêndios, roubos, destruição e dispersão dos seus acervos, a existência e permanência de filmes domésticos realizados há mais de cinco décadas é percebida como exceção. No entanto, ao longo desses cinco anos de pesquisa assistimos centenas de filmes realizados por cinegrafistas amadores de variados perfis, recebemos de diferentes famílias convites para assistir seus filmes privados, pedidos de ajuda para telecinagem de rolinhos guardados nos armários e cópias de DVD com imagens nunca vindas a público.

Se no início da tese afirmamos que entendíamos os filmes domésticos como "sobrevivências miraculosas", podemos dizer agora que não há milagre em sua conservação.

Esses filmes foram feitos para durar, a ideia de perpetuação está em sua gênese, como imagens familiares eles devem sobreviver aos seus personagens para serem capazes de reafirmar os laços da comunidade. O caminho tortuoso que percorrem é parte constitutiva dos seus movimentos migratórios, mas basta seguir os rastros deixados nesse percurso para chegar a outra imagem que espera ser descoberta. Eduardo Escorel, Mônica Simões e Consuelo Lins são a verdadeira exceção. Por diferentes motivos interessaram-se pelos filmes amadores desse período e conferindo novas significações devolveram essas imagens ao mundo, não como filmes ingênuos de famílias sorridentes, mas como imagens capazes de experimentar os conflitos e as tensões de seu tempo histórico. "A remontagem desse material, o gesto de buscar essas imagens sobreviventes, aponta para a possibilidade do cinema dar-lhes novos sentidos e de, a partir delas, elaborar memórias pessoais e coletivas" (BLANK, MACHADO: 2014; 1 – 17) .

Conclusão

Como foi colocado na introdução da tese, esse trabalho nasceu em uma ilha de edição, ele foi concebido sob o sentimento de arrebatamento, de espanto e de profundo encantamento despertados pelos filmes familiares dos anos 1920 utilizados na montagem do documentário *Imagens do Estado Novo*. Com um olhar apaixonado e deslumbrado elaborei o projeto de pesquisa "Cinema íntimo: narrativa, experiência e modernidade nos filmes de família dos anos 1920 e 1930", com o qual ingressei no doutorado.

Da apresentação do projeto, em 2011, à escrita deste texto, passaram-se mais de quatro anos que acabaram por transformar o olhar portado sobre os filmes domésticos, mudança que se reflete na alteração do próprio título da pesquisa. Se em um primeiro momento entendi o cinema doméstico como uma produção de caráter íntimo, hoje podemos afirmar que ela porta apenas vestígios dessa intimidade. Como vimos no primeiro capítulo da tese, as marcas da intimidade se manifestam no olhar para a câmera e nas pequenas performances afetivas provocadas pelos laços de amizade e parentesco existentes entre filmados e filmadores. É essa situação de cumplicidade, que se dá no momento da tomada, que diferencia os filmes domésticos de outras produções, como, por exemplo, a cavação, compostas também por imagens familiares.

No entanto, essas marcas não fazem desses filmes um espaço de escrita íntima como o diário, como coloca Raymond Bellour, no "filme-diário" o cineasta faz uma escolha de se manter mais próximo de si mesmo, de contar e evocar a vida e as circunstâncias a partir de sua própria existência (1988). Como vimos em nossas análises não foi esse o gesto que impulsionou a produção filmes domésticos que estudamos, eles são produto da vontade de interação, de memória e de testemunho e não possuem um tom confessional ou reflexivo. Foi portanto ao longo da pesquisa que percebi que o caráter privado das condições de filmagem não garantia a entrada no espaço da intimidade.

O entendimento de que os filmes domésticos não eram, como havia sido colocado no projeto, um "cinema íntimo", não levou, entretanto, à conclusão imediata de que eles eram, portanto, públicos. Entendendo a esfera pública como o espaço "da expressão política das forças sociais, das relações de poder e das formas que essas assumem nas sociedades", constituída de bens carregados de significados, "palcos de disputas e de conflitos"

(CASTRO), não conseguia enxergar nas imagens da felicidade doméstica que invariavelmente dominavam esses materiais uma dimensão pública. Foi a partir desse momento que o olhar deslumbrado e apaixonado começou a se diluir em uma perspectiva crítica, se os filmes domésticos não eram capazes de revelar a intimidade de seus personagens tampouco diziam algo sobre a sua época. A partir de então os filmes emudecerem, se transformaram em clichês sorridentes e simpáticos mas que nada tinham a contar.

Foi apenas na pesquisa de campo, a partir do contato com as famílias dos cinegrafistas, que as imagens voltaram a falar. Os comentários que emergiam no visionamento do material, a reação dos familiares diante das imagens por vezes desconhecidas e a descoberta de que estes não eram apenas filmes domésticos, mas registros produzidos no seio de algumas das famílias mais tradicionais do Brasil, integrantes das elites sociais e econômicas que atuavam no país desde os tempos coloniais, fizeram com que os sorrisos e acenos para câmera ganhassem uma dimensão política e portanto pública.

A recuperação do contexto da tomada mostrou ser uma ferramenta essencial não apenas para a análise do material mas para a própria publicização das imagens, e foi com essa perspectiva que entramos no universo dos arquivos. No entanto, ao pesquisar as estratégias de incorporação dos filmes domésticos percebemos que as instituições de salvaguarda audiovisual reproduziam o olhar deslumbrado que havia impulsionado essa pesquisa, o poder encantatório dos filmes familiares emanava até mesmo dentro das cinematecas. Arquivistas e conservadores repetiam nas entrevistas expressões como “documentos brutos”, “testemunhos fiéis”, “ponto de vista do vivido”, os filmes domésticos apareciam como o último recanto da verdade cinematográfica.

Foi diante dessas falas que tomamos a decisão de analisar não apenas as práticas, mas o discurso de patrimonialização do cinema amador. Nesse sentido, o encontro com Alain Esmery, criador do acervo de filmes amadores do *Fórum des Images* em Paris, foi essencial. Esmery é uma voz dissonante, apaixonado pelo cinema doméstico não deixa de manter uma postura crítica diante dessa produção, que acaba por se refletir nas práticas adotadas pelo *Forum des Images*. A experiência de visionamento proporcionada por essa instituição leva em conta não apenas as imagens mas também o seu contexto de produção. O trabalho que levamos a cabo no Brasil, a busca pelos doadores, a realização das entrevistas, a descrição do contexto histórico, faz parte dos procedimentos cotidianos desse arquivo. Nele as imagens nunca estão sozinhas.

O encontro com Esmery fortaleceu a noção de que se fazia necessário reintegrar os cinema doméstico em sua história para colocá-lo na esfera pública. No entanto, havia também a percepção de que este não era o único caminho possível. A experiência de montagem do documentário de Eduardo Escorel apontava para uma outra possibilidade. No processo de edição do documentário *Imagens do Estado Novo* não possuíamos nenhuma informação sobre a origem ou o contexto de produção das imagens domésticas, ainda assim elas ingressaram no documentário assumindo uma dimensão política.

A partir da experiência em *Imagens do Estado Novo* e do percurso traçado ao longo da pesquisa nasceu a hipótese central da tese: a publicização dos filmes domésticos só acontece pela montagem, na provocação do choque dessas imagens com a diferença, com aquilo que não pertence ao espaço da casa. Assim, podemos afirmar que a busca pela origem e pelo contexto de produção é apenas um dos gestos possíveis de montagem, outros procedimentos podem ser empregados para retirar os filmes do espaço privado. A partir dessa noção nós contruímos os três capítulo da tese.

No primeiro capítulo, "No tempo da tomada: memória e história do cinema doméstico", a montagem é usada como procedimento de análise e se manisfesta no encontro promovido entre os filmes domésticos, a cavação, os travelogues e as atualidades. No segundo capítulo, "No horizonte dos arquivos: políticas e estratégias de patrimonialização do cinema doméstico", a noção de montagem se faz presente dentro da própria concepção de *documento-monumento*, na crítica que realizamos à abordagem que certas instituições fazem do cinema doméstico e na afirmação de que é preciso assumir o arquivo como um espaço de mediação. Foi também pela montagem que foi possível o caminho migratório das imagens. No terceiro capítulo "No tempo da retomada: montagem e desmontagem do cinema doméstico", a montagem é o próprio procedimento de reapropriação dos filmes familiares por parte dos artistas, mas é também o nosso gesto de pesquisa, o de desmontar as obras para reintroduzir o contexto da tomada e seu percurso de migração.

Foi portanto pela montagem que colocamos essas imagens no mundo. Se na esfera privada a montagem do filme doméstico se tranforma, como afirma Roger Odin, em um exercício de dominação sobre a memória e a pluralidade das narrativas familiares, ao final dessa tese podemos afirmar que fora desse domínio ela é a condição necessária para assegurar um caráter público a essa entidade de origem privada. Mas para além de testar a hipótese da montagem havia também o desejo de realizar um trabalho que pudesse deixar alguma

contribuição para a história do cinema brasileiro. Por essa razão o encontro com o trabalho de Sylvie Lindeperg foi essencial, o método de pesquisa promovido pela autora, a busca pela origem, pelo contexto da tomada e o estudo da migração das imagens, acabou por se transformar na nossa ferramenta básica de pesquisa e permitiu que lançássemos um olhar histórico sobre a produção doméstica brasileira sem renunciar à investigação estética.

A reconstituição do contexto de produção e do percurso migratório dos filmes domésticos analisados representou grande parte do nosso trabalho e é nosso desejo que as informações recuperadas e apresentadas na tese fiquem como contribuição para os arquivos que hospedam as imagens que estudamos. Como afirmamos anteriormente, a Cinemateca Brasileira e a Cinema do MAM enfrentam imensos desafios para manter até mesmo suas atividades básicas, diante dessa realidade a recuperação do contexto de produção dos filmes domésticos acaba por se colocar como um problema menor. Esperamos com esse trabalho ter contribuído para o preenchimento de algumas lacunas com as quais nos deparamos no dia a dia da pesquisa e no corpo a corpo com os arquivos brasileiros.

No percurso que realizamos ao longo dessa tese tratamos as imagens analisadas como *documentos-monumentos*, interrogamos o seu processo de fabricação partindo do princípio de que nossa tarefa não era "interpretar as imagens" ou "determinar se elas diziam a verdade", mas "trabalha-las no interior: organizar, recortar, distribuir, ordenar e repartir em níveis, estabelecer séries (...), identificar elementos, definir unidades, descrever relações" (FOUCAULT: 2008; 7). Por meio dessas operações desejamos tornar visível não apenas o sentido primeiro das imagens mas as múltiplas significações que elas adiquiriram ao longo do tempo. Mais do que escrever a biografia dos filmes domésticos, nossa ambição foi retonar os filmes da família Alves de Lima, Mattos, Sampaio, Simões e Oliviera Castro ao movimento do cinema e da história.

Referências bibliográficas

Obras completas

ALLARD, L. *Esthetiques Ordinaires du cinema et de l'audiovisuel. Equipe de recherche interuniversitaire sur le cinéma privé* (Paris 3 - IRCAV/Lille 3 - GERICO). Pp 1 – 199 (S/D/P).

ARIÈS, P. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

ARFUCH, L. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2010.

BAHIA, L. *Discursos, políticas e ações. Processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2012.

BERNARDET, J-C. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

__________. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.

BENJAMIN, . *Walter Benjamin, obras escolhidas volume 1*. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BEAUVAIS, Y; BOUHOURS J. M. (org). *Le Je filme*. Paris: Centre Pompidou, 1995.

BELLOUR, R. *Entre-imagens*. Papirus, 1997.

BERGALA, A. (org). *JE est un film*. Paris, Acor: 1998.

BIOSCA, V.S. *Teoría del montaje cinematográfico*. Valencia: Filmoteca de la generalitat valenciana, 1991.

BLUMLINGER, C. *Le cinéma de seconde main: esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Paris: Klincksieck, 2013.

BRANCO, S. *Direitos autorais na internet e o uso das obras alheias*. Rio de Janeiro: Editora Lumen Jures, 2007.

CHARNEY, L; SCHAWARTZ, V. (org). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

COMOLLI, J. L. *Voir et Pouvoir. L´innocence perdue: cinema, télévison, fiction, documentaire*. Paris: Verdier, 2004.

CRARY, J. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the 19th Century*. EUA:

MIT Press; 1992.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_______________. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ante El Tiempo: historia del arte y anacronismo de las imagenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

_______________. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

________________. *Imagenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

EDMONDSON, R. *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, 2013.

FARGE, A. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FOUCAUTL, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

____________. *A ordem do discurso*. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2004.

GAGNEBIN, J-M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

GENETTE, G. *Palimmpsestes. La literature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GENOT, P. *La Corse au Regard du Film Amateur*. Córsega: Cinémathèque de Corse, 2003.

GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996

IMBERT. H. *Filmer le passé : Les traces et la mémoire*. Paris: L'Harmattan, 2003.

JOURNOT, M. *Films amateurs dans le cinéma de fiction*. Paris: Armand Colin, 2011.

LATOUR, B. *Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

LE GOFF, J. *História e Memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LINDEPERG, S. *Nuit et Brouillar: un film dans l'histoire*. Paris: Odile Jacob, 2007.

__________. *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du future*
Paris: CNRS Éditions, 2000.

___________. *Les écrans de l'ombre. La seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944 – 1969)*. Paris: CNRS Éditions, 1997

___________. *La voie des images*. Paris: Verdier, 2013.

LINS, C. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

________; MESQUITA, C. *Filmar o real. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LOWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses sobre o conceito de história*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

MACHADO, A. *Pathé-baby (1901 – 1935)*. Garnier, 1926.

MARCEL, S. *Les archives fantomes: Recherches anthropologiques sur les institutions de la culture*. Paris: Éditions Lignes; 2013

NICHOLS, B. *Representing reality*. Indianopolis: Indiana University Press, 1991.

_____________. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, 1994.

____________. *Cinema's Alchemist: The Films of Peter Forgács* (Visible Evidence). Minessota: University of Minnesota Press, 2012.

NINEY, F. *L´épreuve du réel à l´écran: Essai sur le principe de réalité à l´écran*. Bruxelas: De Boeck, 2002.

ODIN, R (org.). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.

RAMOS, F. *Mas afinal... o que é mesmo documentário*? São Paulo : Editora Senac, 2008.

RAMOS, F; MIRANDA, L. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (3ª Edição). São Paulo : Editora do SENAC; Edições SESC SP, 2012.

ROLLET, S. *Une ethique du regard, le cinéma face à la catastrophe*, *d'Alain Resnais à Rithy Panh*. Paris: Hermann Éditions, 2011.

RUOFF, J (org). *Virtual Voyages: Cinema and Travel*. Londres: Duke University Press, 2006.

SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memoria e guinada subjetiva*. Minas Gerais: Companhia das Letras; 2005.

SIBILIA, P. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. São Paulo: Nova Fronteira, 2008.

SOUZA, J. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TOUSIGNANT, N. *Le filme de famille*. Bruxelles: Publications des Facultes universitaires Saint-Louis, Collection Travaux et Recherches 49, 2004.

ZIMMERMANN, P. *Reel families: a social history of amateur film*. Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

___________; ISHIZUKA, K. (org). *Mining the home movie: excavations in histories and memories*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2008.

WEES, W. *Recycled Images – the art and politics of found footage films*. Nova Iorque: Anthology Film Archives, 1993.

WEINRICHTER, A. *Metraje encontrado. La apropriación em el cine documental y experimental*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2009.

_____________ (org.). *La forma que piensa : tentativas en torno al cine-ensaio*. Navarra: Gobierno de Navarra, 2007.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

VÉREY, L. *Les images d'archive face à l'histoire*. Paris: éd. SCÉRÉN, 2011.

Artigos

ADORNO, T. "Ensaio como Forma". In: *Notas de literatura*. São Paulo: Editora 34, 2003. Pp. 15-45.

ALBERA, F. "La chute de la dynastie Romanov de E. Choub à C. Marker". *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2008/1 N° 89-90. Pp. 20 – 29.

ASTRUC, A . "Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo" In *Trafic*, n° 3, Paris, 1992. Pp. 151 – 158.

ALLARD, L. "L'amateur: une figure de la modernité esthétique". In: *Communications*, Paris: 1999. Pp 68 – 85.

BALTAR, M. "Saber em viagem - os travelogues no amálgama entre realidade e espetáculo" In: *Matrizes*, vol. 7, núm. 1, 2013, São Paulo. Pp. 263 – 279.

BIOSCA, V. "Disparos en el ghetto. En torno a la migración de las images de archivo". In: *Sequencias*, 35, 2012.

BLANK, T; MACHADO, P. " Eduardo Escorel e a política dos arquivos: notas sobre a trajetória de imagens de um cortejo fúnebre no Brasil de 1968 (entrevista)". In: *Revista Brasileira de História da Mídia*, v.3 n. 2, 2013. Pp 193 – 1937.

BRANDÃO,H; MARTINS, A. "O modo de vida oito-novecentista visto da varanda". 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008.

BRAZIL, A. MIGLIORIN, C. "Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito". In: *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 20, dez. 2010. Pp 84 – 94.

CAROU. A. "Une nouvelle source de l'histoire du cinéma, de Boleslas Matuszewski" (1898). Biblioqueteque National de France.

DEREN, M. "Amateur vs. professional". In: *Film Cuture*,1965.

DIDI-HUBERMAN. G. "Remonter, refrendre, restituer". In: *L'Image-Document Entre Realité et Fiction*. Direção editorial: CRIQUI, J. Paris: Images en Manoeuvres.

________________. "Ouvrir les camps fermer les yeux" . Editions de l'E.H.E.S.S. Annales Histoire, Sciences Sociales. Paris: 2006. Pp 1011 – 1049.

DE KUYPER, E. "*Aux Origines du Cinéma : Le Film de Famille*". In: ODIN, R (org). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995. Pp.11-23.

EL KENZ, N. "*Les premières cinémathèques*" In *Communications et langages*. Nº 108, segundo trimestre, 1996. Pp. 80 – 93.

ESCOREL, E. "Vestígios do passado". In: *CPDOC 30 ANOS*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 2003. Pp 45 – 57.

ESQUENAZI, J.P. *"L'effet 'film de famille'"*. In: ODIN, R. (org). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995. Pp 207 – 218.

FERRO, M. "O filme: uma contra-análise da sociedade?" In: NORA, P(org.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. Pp 2 – 6.

FERNANDES, A. GOMES, F. "Idealizações urbanas e a construção da Salvador moderna: 1850 - 1920", Salvador: S/D/P. Pp 53 – 68.

GUIMARÃES, M. "O presente do passado: as artes de Clio em tempos de memória". In: ABREU, M; SOIHET, R; GONTIJO, R (orgs.). *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

HABERT, A. "A Bahia de outr'ora, agora". In: *Leitura de Artes & Artistas*. Salvador: Academia de Letras da Bahia; Assembleia Legislativa do estado da Bahia, 2002.

HABIB, A. "Ruin, Archive and the Time of Cinema: Peter Delpeut's Lyrical Nitrate". In: *SubStance*, vol 35, nº 2, 2006. Pp 120 – 139.

HEFFNER, H. "Preservação". In: *Revista Contracampo*. Rio de Janeiro: S/D/P.

KORNIS, M; MORETTIN E. "Eduardo Morettin e Mônica Kornis entrevistam Eduardo Escorel". In: *ArtCultura*, v. 11, n. 18, jan – jun. São Paulo: 2009. Pp. 109 -124.

KORNIS, M. “História e Cinema: um debate metodológico”. In: *Estudos Históricos*, vol 5. N, 10, Rio de Janeiro: 1992. Pp 237 – 250.

LE GALL, L. “Films amateurs et sociétés littorales dans la Bretagne des années 1920 et 1930”. In: *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest Presses* univ. de Rennes. 2010 - n° 117-3. Pp 127-152.

LEJEUNE, P. “Cinéma et autobiographie, problèmes de vocabulaire”. In: *Revue belge du cinéma*, (*L´écriture du Je au cinéma*) n° 19, printemps 1987. Pp. 7 – 13.

LINDEPERG, S. “*Le film palimpseste*”**.** In: *Paisagens: o trabalho do tempo*. *Doc's Kingdom, seminário internacional sobre cinema documental*. Portugal: 2008. Pp.146-150.

LINDEPERG, S; COMOLLI, J-L. “Images d'Archive: l'emboîtement des regards” (entretien). In: *Images Documentaires*, 63 (2008).

LINS, C. BLANK, T. “Ruínas da intimidade: os objetos encontrados por Péter Forgács”. In: *Péter Forgacs: Arquitetura da Memória*.. São Paulo: 2012. Pp 110 – 113.

LINS, C; GERVAISEAU H; FRANÇA, A. “O cinema como abertura para o mundo: introdução ao pensamento de Serge Daney”. In: *Cinemais*. *Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*, n.15, janeiro-fevereiro, 1999.

LINS, C; REZENDE, L; FRANÇA, A. “A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo”. In: *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, jun. 2011. Pp 54 – 67.

LISSOVSKY, M. “Signo: Tigre. Ascendente: Lontra. História, fotografia e adivinhação em Walter Benjamin”. In: *O Percevejo*. Ano 6, nº 6, 1998.

MACDOUGALL, D. *“Films de mémoire*”. In: Journal des Anthropologues, nº 47, printemps, 1992.

MACNAMARA, P. “Amateur Film as Historical Record: A Democratic History?” In: *Journal of Film Preservation*, v.25, n.53, November 1996. Pp 41 – 44.

MATUSZEWSKI, B. “Une nouvelle source de l'histoire du cinema (Création d'un dépôt de cinématographie historique”. In MAZARAKI, M (org). *Boleslas Matuszewski*. *Écrits cinématographiques*. Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma/Cinémathèque française, 2006.

MORETTIN, E. “Cinema Como Documento Patrimonial” In *Revista Contraplano*, 2013.

____________. “Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 25, nº 49, 2005. Pp 125 – 152.

MOURÃO, P. “Já mais visto”. In: *Revista Devires*, v. 9 N. 2. Belo Horizonte, julho/dez 2012.

MULVEY, L. “Visual Plesure and Narrtive Cinema”. In: *Screen 16.3*,1975. Pp 6 – 18.

MUSSER, C. “The Travel Genre in 1903-1904: Moving Towards Fictional Narrative”. In: *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Londres: BFI Publishing, 1990. Pp 123 – 32.

NOBRE, J; LEITE, R. “Reflexões sobre a possibilidade da Teoria Ator-Rede”. In: *Cadernos Unifoa*, Ano V, nº 14, PP 47-56. Dezembro, 2010.

NORA, P. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. In: *Projeto História*. São Paulo: 1993. Pp 1 – 27.

ODIN, R. “*La question de l'amateur”*. In: *Communications*, 68. Paris: 1999. Pp 47 – 89.

_______. “As produções familiares de cinema e vídeo na era do vídeo e da televisão”**.** In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2003. Pp. 159 – 171.

PEIXOTO, C. “Family Film: From Family Registers to Historical Artifacts”. In: *Visual Anthropology*, nº 21, 2008. Pp 1 – 12.

PEREIRA, A. “O lazer no Rio de Janeiro, visto pelo fotógrafo amador Alberto de Sampaio”. In: *Urbana*, ano 2, nº 2, 2007, Campinas. Pp 1 – 30.

SCHAPOCHNIK, N. “Cartões postais, álbuns de família e ícones da intimidade”. In: *História da Vida Privada no Brasil*, *volume 3*. NOVAIS F; SEVCENKO N (orgs). São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

SOUZA, C. R. “Estratégias de sobrevivência” In PAIVA, S; SCHVARZMAN, S (orgs.) *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. São Paulo: Azougue Editorial, 2011.

_____________. “Os pioneiros do cinema brasileiro. Raízes do cinema brasileiro”. In: *Revista Alceu*, v.8, n 15, 2007. Pp 20 – 30.

STANICK, M. “A Ama-De-Leite e o Bebê: Reflexões em torno do apagamento de uma face”. In: *História*. São Paulo, 28 (2): 2009. Pp 659 – 682.

SCHVARZMAN, S. “Ir ao cinema nos anos 20”. In: *Painel Cultura e Pensamento*, 2006.

ZIMMERMANN, P. “Geographies of desire: Cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film”. In: *Film History*, vol. 8. N 01. Indiana, 1996. Pp 85 – 98.

Trabalhos publicados em anais de congressos

ABREU, E. “Ruínas em imagens: Walter Benjamin e as fotografias contemporâneas”. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Campina Grande – PB.

ANDRADE, E. “Jornalismo dos anos de 1930: informação e doutrinação”. ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História – Fortaleza, 2009.

ESTEVES, L. “Imagens do dia: a migração da notícia do telão para a telinha em um episódio”. X Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio, 2013.

FELDMAN, I. “A ascensão do amador: “Pacific”, entre o naufrágio da intimidade e os novos regimes de visibilidade”. XXI Encontro da Compós, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

LINS, C. BLANK, T. “Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo”. XXI Encontro da Compós, na Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

MORAES, J. “La Pathé en Brasil: la trayectoria de la Firma Marc Ferrez & Hijos (1904-1921)”. III Congresso internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2012.

Teses e dissertações

BLANK, T. *Imagens do Brasil nos cinemas alemães: os cinejornais sobre o Brasil de 1934 a 1941*. Dissertação de mestrado defendida na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2010.

CALLOU, H. *Uma arte das relações: a montagem de Harun Farocki*. Dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2014.

DIOGO L. *Vídeos de família: entre os baús do passado e as telas do presente*. Dissertação apresentada para obtenção do titulo de mestre na Universidade Federal Fluminense, Instituto de Artes e Comunicação Visual. Niterói: 2010

FOSTER, L. *Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Imagem e Som na Universidade Federal de São Carlos. São Carlos: 2010.

MENEZES, A. *Poesia em forma de imagem. Arquivo nas práticas experimentais do cinema*. Tese defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2013.

PEREIRA, A. *A cultura amadora na virada do século XIX: a fotografia de Alberto de Sampaio*. Tese defendida na Faculdade de Filosofia , Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2010.

SOUZA, C. R. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tese de doutorado defendida na Universidade de São Carlos. São Carlos: 2009.

Sites

Musée des arts et métiers: les carnets. *L'image pour tous: la caméra pathé-baby*. http://www.cnam.fr/museum/ *Consultado em janeiro 2015*.

http://www.cineclubdecaen.com/realisat/lumiere/lumiere.htm *Consultado em janeiro de 2015*.

http://www.nationalmediamuseum.org.uk/collection/cinematography/motionpictureequipment/collectionitem.aspx?id=1990-5036/4541 *Consultado em junho de 2105*.

http://www.mnemocine.com.br/cinema/super8hist.htm Consultado em janeiro de 2015.

Histoire résumée du film 9,5 mm. http://pierreg.free.fr/cine95/c95hist.htm *Consultado em janeiro de 2015*.

Filmografia

Babás (2010), Consuelo Lins

Imagens do Estado Novo (2015/previsto), Eduardo Escorel.

Uma cidade (2000), Mônica Simões

Le repas de bebé (1895), Auguste e Louis Lumière

Fontes primárias

Fontes audiovisuais

Filmes domésticos de Júlio de Mattos – Cinemateca Brasileira

Filmes domésticos da família Alves de Lima – Cinemateca Brasileira

Filmes domésticos de Alberto de Sampaio – Cinemateca do MAM

Filmes domésticos da família Oliveira Castro – Cinemateca do MAM

Filmes domésticos de José Simões – Acervo particular de Mônica Simões.

Filmes domésticos Henry Bernas – Forum des Images

Fontes textuais

*Revista Cinear*te: Coluna "Um pouco de technica", nº 1, fevereiro, 1926; nº 2, março 1926; nº 3, abril, 1926, nº 4, maio, 1926. Coluna "Cinema e cinemtographias"; nº 4, maio, 1926. Coluna "Saneamento do meio cimeatographico", nº 8, setembro, 1926.

Entrevistas realizadas para a pesquisa